

ЛУСИ КАРАНИКОЛОВА

НАРАТОСТРУКТУРИ - ЧИТАЊА



Едиција:

Критика и есеистика

**ЛУСИ КАРАНИКОЛОВА
НАРАТОСТРУКТУРИ - ЧИТАЊА****Издавач:**

ГАЛИКУЛ - Скопје

За издавачот:

Тодор ЧАЛОВСКИ

Главен уредник:

Данче ЧАЛОВСКА

Рецензенти:

Проф. д-р Димитар Пандев

Проф. д-р Виолета Димова

Техничко обликување:

ИДЕАЛИСТ



МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА НА РМ

Објавувањето на оваа книга финансиски е поддржано од Министерството за култура на Република Македонија во рамките на Годишната програма за остварување национален интерес во културата во 2012 година.

© 2012 Галикул. Сите права за ова издание се заштитени со закон. Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или на целото издание во печатени и електронски медиуми или за друг вид јавна употреба или изведба без претходна согласност на издавачот и на авторот.

ЛУСИ КАРАНИКОЛОВА

НАРАТОСТРУКТУРИ - ЧИТАЊА



ГАЛИКУЛ

Скопје, 2012

На мајка ми Марија и татко ми Глигор

СОДРЖИНА

НАМЕСТО ПРЕДГОВОР:	9
ОПИСНОТО РАМНИШТЕ ВО ПРОЗАТА НА КОНЕСКИ	13
„УРБАНИОТ“ ДЕТАЉ ВО ПОЕЗИЈАТА НА ГАНЕ ТОДОРОВСКИ	44
ФОКУСОТ НА „ЕКСЦЕНТРИЧНОСТА“ ВО РАСКАЗИТЕ НА ХУЛИО КОРТАСАР	59
ПРИКАЗНА(И) ЗА СУДБИНИТЕ ЧОВЕЧКИ.....	71
МИТОТ ЗА АХИЛ ИЛИ ФЕНОМЕНОТ НА ИСКЛУЧИТЕЛНОТО ХЕРОЈСТВО.....	85
СО „ЦВЕТ“ ЗА „ЦВЕТОТ“	100
ДЕСКРИПТИВНАТА МИКРОСТРУКТУРА НА РОМАНОТ “ДИВ ЗАНЕС” ОД АТАНАС ВАНГЕЛОВ	116
„НЕПОДНОСЛИВАТА“ ЕДНОСТАВНОСТ НА ТАИНСТВЕНОТО	134
ПОЕТСКАТА ЕЛОКВЕНЦИЈА НА ПРЛИЧЕВ И МАЖУРАНИЌ.....	149
МИНИ-ЖАНРИТЕ ВО „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“	166
ИМА ЛИ ДЕН?! ...ЗА НИВ...И ЗА НАС.....	183
ИНТЕРВЈУ СО ПОЕТОТ КОЈ НЕ УСПЕА ДА УМРЕ	197
ЗА ФЕНОМЕНОТ НА „ТВРДОГЛАВОСТА“	207
ЕМА БОВАРИ ИЛИ: ЗА ЛИКОТВОРЕЧКАТА ФУНКЦИЈА НА ДЕТАЉОТ	221
МЕТАФОРАТА „ЗЕМЈА“ ВО „ДНЕВНИК ПО МНОГУ ГОДИНИ“	237

НАМЕСТО ПРЕДГОВОР:

Од „Конески 1998-та“ до „Конески 2011-та“

Оваа книга содржи 15 текстови, главно презентирани на Меѓународни научни собири и симпозиуми, во временски раздел од 13 години.

Ќе си рече човек – многу малку, нешто повеќе од еден текст годишно. И јас така би помислила денеска, од оваа дистанца, особено што сега, како универзитетски професор, ја имам можноста и привилегијата дури и да ги селектирам научните настапи, заради главната причина на нашето современо живеење – „немањето време“! Околностите (работев во средно училиште и немав непосреден контакт со академската фела), возраста и стихијата на секојдневието си го направија своето. Во меѓувреме, „истече многу вода“. Ќе си дадам за право, од една објективна и непристрасна гледна точка по однос на овие мои текстови да речам дека, низ годините исказот неосетно се култивираше, се поедноставуваше, така што ако во првите текстови располагав исклучиво со стручен речник, актуелните тенденции и научното созревање ме принудија „да се спуштам на земја“ и да „созреам“ и како личност и како теоретичар (ако смеам така да се наречам).

Кога некој нешто „прави“ и кога тоа го „прави“ со „сакање“, кога во тоа „нешто“ остава „парче душа“, тогаш тоа, „направеното“ има смисла и значење, барем за оној што го направил... Таква е „судбината“ на моите текстови. Во нив *ме има мене*... Многу „од мене“... Наоѓам во нив и нешто „судбинско“. Имено, не можам

да го сметам за случајност фактот што мојот прв научен настап беше на научниот собир по повод пет години од смртта на Блаже Конески (15-17 декември, 1998 год.), а последниот (до сега и последен текст во оваа книга) на научниот собир по повод 90 години од раѓањето, повторно на нашиот, македонскиот првоучител – Конески (15-16 декември, 2011 год.). И уште можноста токму сега да се печати оваа книга. Впрочем, животното искуство, барем гледано наназад – не признава случајности!...

Заеднички именител на 13 текстови од оваа книга е третманот на наратолошка проблематика. Само два од вкупно 15, отстапуваат од таа концепција, а се тесно поврзани со досегашната моја професионална практика. Имено, текстот *„Митот за Ахил или: феноменот на исклучителното херојство“* си го должев себеси и на моите ученици од средното училиште „Раде Јовчевски – Корчагин“, Скопје. Тие однапред знаеја дека Ахил е мојот омилен митски херој, при сè што не секогаш успевав да ги убедам дека е тој „подобар“ од Хектор. Зашто дете од 15 години не дека не може, ами повеќе не сака да сфати дека првиот е „подобар“ од вториот, дека како книжевно суштество Ахил е феномен, *par excellence*, особено не кога тој го остава семејството на Хектор без сопруг и татко и згора на тоа – го влече со двоколката мртвото тело Хекторово околу сидините на Троја.

Другиот текст што не влегува во корпусот трудови со наратолошка проблематика носи наслов *„Интервју со поетот кој не успеа да умре (Реквијем за Гане Тодоровски, последниот великан на македонската култура)“*. Овој текст, презентиран на Меѓународниот

научен симпозиум „Поезијата и мас - медиумите“, во рамките на 49-те Струшки вечери на поезијата (Струга, 2010 год.) е посветен на академик Гане Тодоровски. Текстот е по својата природа интервју – мистификација со мртвиот поет, зашто професорот љубеше мистификација, зашто симпозиумот се одржа токму на таа тема точно три месеца по неговата смрт и, зашто јас чувствував потреба да „дадам нешто од себе“ за „последниот великан на македонската култура“.

Мојата силна потреба да се „врзувам“ за наратологијата пак, своите корени ги има уште во студентските денови, кога во академската 1990-91 година слушав Нова хрватска книжевност кај проф. д-р Атанас Вангелов. Не беше ништо ново и непознато да има „гужва“ на тие предавања (иако почнуваа од 8 и траеја до 11 часот, ден четврток). За мене беше провокативен начинот на кој се интерпретираше „Смртта на Смаил – ага Ченгик“, поезијата на Матош, или пак „Злататото на златарот“ на Шеноа. Тогаш спонтано одлучив, да ја изучам таа теорија, чие усвојување воопшто не беше лесно ниту пак едноставно.

Се „зафатив“ со *детаљот* по препорака на Вангелов, а потоа и со *описот*, според моја желба и проценка, така што тие станаа мои „научни миленичиња“. До ден денеска... Со таква „тематика и проблематика“ се и овие 13 текстови. Зашто имено, сметав дека дотогаш мошне многу се пишуваше и истражуваше за „чистата нарација“ (низата од „кардинални гнезда“, според терминологијата на Ролан Барт), така што си велев - ако работам на дескриптивните компоненти на прозниот текст, можеби

и ќе дадам колку – толку, придонес за оскудната теоретската литература во таа смисла. Како и да е, ги ставам на увид овие мои трудови, во интегрална форма, собрани во една книга, при сè што сум свесна дека во современата литературна теорија (македонската) веќе не се толку „in“.

И конечно, кога веќе еден текст им посветувам на моите драги ученици (поголемиот дел од нив се веќе дипломирани студенти, па и магистри на науки), еден на големиот поет Гане Тодоровски, а целата книга на моите „големи“ родители, тогаш, 13 – те „наратолошки“ текстови ги заветувам на уважениот и драг професор Атанас Вангелов. Веќе трипати јавно се изјаснив, а сега сакам тоа и писмено да го засведочам: од професорот Вангелов научив да мислам „литерарно“ за литературата; ја имав големата привилегија да биде мој ментор и уште поголемото задоволство да го доживувам за „мој Учител“.

За мене учителот е исто или, да не звучи нереално, речиси исто што и родителката и родителот...

Проф. д-р Луси Караниколова

**Скопје,
Април, 2012**

ОПИСНОТО РАМНИШТЕ ВО ПРОЗАТА НА КОНЕСКИ

(или: Дескриптивниот диететски аспект во
збирката раскази „Лозје“)

Анстракт

Оваа статија го третира проблемот на литературната дескрипција во книгата со кратки раскази „Лозје“ од Блаже Конески. Како еден од начините на литературно претставување (=диетезис, т.е. нарација во поширока смисла), описот во оваа прозна збирка постои во два типа: „чист“ опис, кој подразбира два вида – „чист“ опис во потесна смисла (=опис на средина, амбиент, атмосфера) и опис на ли (=портрет), а потоа и „наративизиран“ опис (=опис кој копнее кон конкретизација) и опис „супстантивизиран предикат“ (=„кондензирано дејство“) или: чист опис на наративни елементи. Последниов, го подразбира прагот на нарацијата или попрецизно, границата меѓу наративната и дескриптивната диететска инстанца. Конечната цел на оваа статија го подразбира напорот да се покаже дека литературната дескриптивна категорија е независен наративен ентитет на нарацијата во потесна смисла (=низата од „кардинални функции“), односно дека дескрипцијата е суверен наративен ентитет, а не само еден аспект на диетезисот.

Клучни зборови: опис, нарација, дескриптивна диететска инстанца, динамичка и статичка диететска перспектива, „чист“ опис, „наративизиран“ опис, опис – „супстантивизиран предикат“ (=„кондензирано дејство“).

1. Вовед

Категоријата книжевен опис¹ веќе подолг период се наоѓа на маргините на литературно-теоретските истражувања. Се чини, таквиот нејзин статус е сосема неправеден. Излагањето што следи претставува обид да се укаже на високиот степен на важност на дескрипцијата, долго време третирана како инсигнификантна во макроструктурата на текстот.

Апликацијата на особеностите и „однесувањето“ на описот како литерарен ентитет ќе се изврши на десетте раскази од збирката „Лозје“² од Блаже Конески (прво издание 1955 година). Станува збор за делумно реалистичка делумно егзистенцијалистичка проза, во која минуциозниот опсерватор, најчесто омнисцент, продлабочено и со особено внимание ја елаборира ординарноста на секојдневието, навидум едноставна и здодевна. Речиси доминантната, сезнаечка нараторска фокализација продуцира исклучително богатство на дескрипции од различен тип, со специфички податни за забележување и интересни за интерпретација.

Состојбата занемарливост на описот по однос на наративната предикација е иницирана уште во списите на знаменитите антички филозофи Платон и Аристотел; таа, имплицитно суштествува во нивната „славна“

¹ Класичната теорија на литературата и книгите со учебнички карактер под опис подразбираат „(...) претставување на физичкиот свет, особено човекот и природата, прикажување на сите појави и состојби кои му се нудат на сетилното забележување, укажувајќи на нивните карактеристични црти, подробности и особини“. Види: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 508.

² Блаже Конески *Лозје*, во книгата *Проза, Култура*, Скопје, 1990 год., стр. 7-130.

дистинкција меѓу мимезисот и диегезисот^{*}. Современата нартологија експлицитно поставува лимит меѓу нарацијата и дескрипцијата, како два аспекта, два начина на прикажување (=раскажување, нарација во поширока смисла). Ако нарацијата во потесна смисла (=раскажувачката оска образувана од наративни јадра или „кардинални функции“, според терминологијата на Ролан Барт) подразбира претставување дејства и настани, претставувањето предмети и лица се определува како опишување (=дескрипција).

Нерамноправниот статус на двете наративни рамништа егзистира уште од антиката, сè до наши дни. Ефектот е: наклонетост во книжевно-теоретскиот интерес кон особеностите на процесуалните наративни искази (=динамичен аспект на раскажувањето), за сметка на запоставеноста на дескрипцијата, т.е. стазисните наративни искази (=статичен аспект на раскажувањето). Ако Платон суштествувањето на описот во наративниот дискурс го сметал за ирелевантен по однос процесуалната диегетска инстанца; ако Жерар Женет е ригорозен со својот став

^{*} Имено, според Аристотел, мимезисот претпоставува директно подражавана стварност, додека диегезисот подразбира индиректно подражавање: „За Аристотел, според реномираниот француски нартолог Жерар Женет, раскажувањето (diegesis) претставува еден од начините на поетско подражавање“. И за Платон, мимезисот соодветствува на т.н. „директно подражавање“, а диегезисот на т.н. „индиректно подражавање“. Женет пак, „класичната“ дистинкција меѓу мимезисот и диегезисот ја сведува на тавтологија, зашто: „(...) единствениот начин познат во книжевноста како претставување-раскажувањето (претставува) вербален еквивалент на невербалните настани“. Види: Terar Tenet: *Granice pripovijedanja* во *Figure*, Vuk Karadžić, Beograd, 1985 god., str. 87-102.

дека отпочнувањето на дескрипцијата значи прекин на приказната³; ако за Ролан Барт описот е „неполезен“ по однос на наративната структура, но како таков конотира стварност (т.е. предизвикува „референцијална илузија“)⁴, дотогаш, знамениот француски писател Гистав Флобер отворено и јасно истакнувал дека во неговите романи нема изолиран, осамен опис, дека сè во нив е во служба на ликовите, во функција на дејството и на структурата на текстот во целост. Женет пак, во извесна смисла го ревидирал својот почетен став по однос на описот, определувајќи го како „еден диететски аспект“, а не еден од начините на книжевно претставување. Најрадикална во оваа смисла е литературниот специјалист Мике Бал, која се обидела да ги „зацели“ раните, последица од детските болести на текстологијата, која сосема без причина му пристапува на дескриптивното рамниште како на појава со секундарна важност во макроструктурата на текстот. Бал предлага една можна, иако не и неприкосновена теорија на наративниот опис⁵: како таква таа е доволно флексибилна, податна за надополнување и примена во анализата на описното рамниште во збирката раскази „Лозје“ од Блаже Конески.

³ Mieke Bal: *Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa)*, во книгата *Uvod u naratologii, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Izdavački centar Revija, Osijek, 1989 god.*, str. 199-221.

⁴ Roland Barthes: *L'effet de reel* во книгата *Le bruissement de la language (Essais critiques IV)*, Paris, aux Editions du Seul, 1984, 179-187 p.

⁵ Mieke Bal: *Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa)*, op.cit.str.199-221.

2. *Особености*

Процесуалната (=наративна во потесна смисла) и дескриптивна диегетска инстанца се двата стожерни пункта на наративниот дискурс. Тие ја „обезбедуваат“ интерната дистинкција во рамките на диегезисот. Битен белег на раскажувањето е неговиот превосходен интерес кон текот на дејството, кон хронолошките „одредници“ на приказната: тоа подразбира процес, темпоралност, сукцесивност. Голема значенка на описот претставува неговата „наративна раскош“, која се сведувала само на декоративност (=орнаменталност) и илустративност. По дефиниција, литерарната дескрипција е атемпорална категорија: таа ги претставува (или, како таква треба да ги претставува) предметите и лицата „(...) во нивното просторно постоење, надвор од настаните, па дури и надвор од временската димензија“.⁶ Но, тоа не значи дека описот не имплицира предикативност! Впрочем, во зависност од наративното опкружување, описот придобива наративни карактеристики чиј степен е различен.

Описот може да се посматра повеќе или помалку како автономна (=изолирана) појава тогаш кога егзистира како „*чист*“ *опис*. За „чист“ опис станува збор кога се опишува пејзаж, атмосфера, амбиент и сл., или пак, кога се опишува лик. За описот на лик, теоријата на литературата го востановила терминот портрет. Дескрипцијата на пејзаж, атмосфера, амбиент и портретот се два вида на еден тип опис (т.н. „чист“ опис) кој е единствен и специфичен според следниве карактеристики: тој е „приказна во приказна“, „*La mise*

⁶ T̃erar T̃enet: *Granice pripovijedanja*, op.cit.str. 93.

en abyme concentrante“, според Мике Бал - резиме на главната приказна дадено во кристализиран, сублимиран облик. Овој тип опис, особено видот опис на пејзаж, атмосфера, амбиент, речиси и да нема предикативни признаци. Густото, имплицитно значење го чини „чистиот“ опис високо функционален; таа функционалност е повеќенасочна: еднаш во правец на ликот кој суштествува како „повеќе“ важен по однос на „помалку“ важните, со што се отвора можност за невлегување во неговата ментална структура; другпат, функционалноста на „чистиот“ опис е управена кон утврдување на неговото значење по однос на други, сродни контексти (на пример, опис на еден град наспроти описите на други градови); третпат, функционалноста на овој тип опис ќе биде насочена кон утврдување на неговото место во макроструктурата на текстот. Не се ретки ситуациите кога „чистиот“ опис не „функционира“ според ниту еден од наведените параметри; тогаш тој „дејствува“ навидум како декоративен елемент, божем контингентен, бесполезен по однос на некоја микроструктура или макроструктурата на текстот во целост. Меѓутоа, неговата егзистенција е неопходна: тој е тука да предизвика впечаток на стварност на постоењето на опишаното, да го потврди она што Барт го нарече „реален ефект“, „референцијална илузија“, „люксуз во нарацијата“⁷. Декоративната функција на описот на која наратологијата ѝ придава значење на елемент на „готова“ стварност вметнат во текстот, класичната реторика ја вбројувала во беседничките украси чија

⁷ Види: Roland Barthes: *L'effet de reel*, op.cit., 179-187 p.

функција се идентификувала, како што вели Женет, со улогата на скулптурата во класичното здание. Оваа функција се сведувала само на естетска цел, поради што описот, а особено „самоцелната“ дескрипција се сметале за прекин, за дупка во нарацијата.

Кога на „чистиот“ опис ќе му се пристапи од позиција на неговата способност за прекршување низ текстот, од аспект на можноста за разводнување на кондензираното значење или „*La mise en abyme éclatée*“, како што вели Мике Бал, тогаш доаѓаат до израз неговите „предикативни“ способности. Затоа што чистиот опис (=опис на пејзаж, атмосфера, амбиент) подразбира збиеност, густина, сосредоточеност на значењето што се „ослободува“ низ текот на нарацијата, тој поприма и предикативни белези. Мике Бал, на ваквото „однесување“ на „чистата“ дескрипција ѝ припишува наративно и литерарно значење: според неа, таквата функција на описот е поетска⁸. Подолу ќе се обидеме да покажеме дека „чистиот“ опис со предикативни белези, како тип опис со способност за семантичка декондензација, во збирката раскази „Лозје“

⁸ Станува збор за реализација на „славната“ поетска функција на Роман Осипович Јакобсон, која подразбира проекција на принципот на еквиваленција од оската на селекцијата на оската на комбинацијата. Тоа подразбира дека значењето на описот ќе се третира најнапред синтагматски, т.е. ќе се набљудуваат неговите метафорички аспекти (=семантичка дискурзивна дистанца), а потоа и неговите метонимиски можности, неговата способност да се вклопи во макроструктурата на текстот, според принципот соседност (=синтаксичка дискурзивна инстанца). По таков начин, описот ќе ја „стекне“ својата оптимална важност во рамките на текстот во целост. Види: Davide Lodge: *Načini modernog pisanja, Globus, Zagreb, 1988 god., str. 99-108.*

од Блаже Конески се сретнува поретко, за сметка на „чистиот“ опис кој егзистира со својата привидна инсигнификантност.

По дефиниција, и портретот како вид „чист“ опис нема предикативни признаци.* Описот на лик во вистинска смисла на зборот, подразбира богато, концентрирано значење, многу често продукт на конструктивната зачестеност на книжевните детали што партиципираат во неговата конституција. Таквото значење станува приемливо преку примена на т.н. синегдотска операција и реализацијата на една постапка која знаменитиот наратолог Мајкл Рајфатер ја нарече „метонимиска реификација“, или: перцептибилност на физички одлики на ликот кои дозволуваат „влез“ во неговиот физички портрет. Ова особено се однесува на портретот на т.н. „главен“ лик, кој најчесто се доживува како сублимат, како своевидна симбиоза на сето она што највоопштено кажано, претставува човечки фактор во конкретен наративен дискурс. Такви „развиени“ портрети, во расказите од книгата „Лозје“ на Блаже Конески не се среќаваат, од едноставна причина што тие, во просторот на кусиот расказ „немале време“ да се разгранат!

Пописот на описите, анализата на нивните особености и согледувањето на нивното „однесување“ во глобалната структура на секој одделен расказ, допуштаат да се констатира постоење на таков тип опис кој би ги опфаќал дескрипциите што подразбираат склоност кон сопствена наративизација. Станува збор за

* Во нашата книга *Описот во прозата* е дадена темелна типологизација на категоријата опис. Види: Луси Караниколова: *Описот во прозата, авторско издание*, Скопје, 2011 год.

„препознавање“ на една арбитрарна категорија која најчесто се однесува на состојбите на назначување (=наведување, набројување) на елементите и околностите во кои отпочнува одвивањето на некој процес. Како таков, овој тип опис што го нарекуваме **„наративизиран“**, или подобро-опис што копнее, тежнее кон наративизација, кон воопштување, има една генерална функционалност: тој е претставувачки (=репрезентативен). „Наративизираниот“ опис претставува вовед во наративна секвенца и, многу често почеток на раскажувањето. Како и кај секој друг тип опис, и кај овој е изразена тенденцијата кон оживување, кон наративизирање, кон „наоѓање“ на своето место во макроструктурата на текстот. „Наративизираниот“ опис е специфичен, па според тоа и единствен по тоа што кај него е забележителна една своевидна рамнотежа, едновременно присуство, иако не во еднакви пропорции на дескриптивни и предикативни белези; меѓутоа, кај предикативните признаци отсуствува процесуалноста, недостасува темпоралниот (=хронолошкиот) белег: предикациите се распоредени во просторот!

Во наративниот дискурс воопшто и посебно во расказите што се предмет на наш интерес, паѓа во очи интензивната фреквентност на еден тип опис во кој предикативноста е супериорна по однос на дескрипцијата. Таквиот опис подразбира (=опфаќа, третира) своевиден процес, чија темпоралност е имплицитна, затскриена и секундарна. Овој тип опис нуди на опит една парадоксална наративна ситуација: предикативноста е доминантна, а секундарна; или: во таа и таква ситуација, предикативноста „демне“ од заседа!

Не се работи буквално за наративни гнезда (=кардинални функции): овој тип опис со нив се граничи. Тој е поблизок до оние раскажувачки комплекси (=целини, секвенци) чие сублимирано значење е сведливо на глаголска именка. Таквиот тип опис го определуваме како „**супстантивизиран предикат**“ или „**кондензирано дејство**“, * кој и не е ништо друго ами „чист“ опис на наративен елемент. Суштинска одлика на овие описи-„супстантивизирани предикати“ претставува: „(...) нивната „извлеченост“ од времето како основен белег на наратијата. Тоа „извлекување“ го гарантира нивниот описен карактер како појава и нивниот наративен карактер како потенцијал“⁹.

Особено е суптилно прашањето за наративниот момент што го обележува прагот меѓу описот-„супстантивизиран предикат“ и наратијата сведлива на низата од раскажувачки јадра: описот, па нека биде тој и опис на наративни елементи, се одликува со „почитување“ на презентната перспектива од страна на нараторот. Описот може да го „прими“ раскажувањето во себе: обратната ситуација веќе не е можна! Зашто имено: „Во моментот кога писмото почнува да се сеќава, престанува како опис за да почне како наратија“¹⁰

* Термините „наративизиран“ и опис „супстантивизиран предикат“ или „кондензирано дејство“ се на Атанас Вангелов. Види: Атанас Вангелов: *Отсушноста-печ*, во *Lettre internationale*, бр. 2, Скопје, 1996 год.

⁹ Атанас Вангелов: *Отсушноста-печ*, во *Lettre internationale*, бр. 2, Скопје, 1996 год., стр. 33.

¹⁰ Ibidem, str. 35.

Трите типа опис: „чист“ (и двата вида „чист“ опис-опис на пејзаж, атмосфера, амбиент и опис на лик, т.е. портрет) и т.н. „наративизиран“ и опис-„супстантивизиран предикат“ (=кондензирано дејство) се подложни на градација според различниот степен на дескриптивен фактор интегриран во нив. На врвот на хиерархијата воспоставена според овој критериум се наоѓа „чистиот“ опис: количеството присутна дескриптивност во него е најголем (иако, како што впрочем ќе покаже и анализата, тој има и своевидна предикативна функционаност). Средишното ниво е резервирано за „наративизираниот“ опис, оној што претендира кон оживување, кон воопштување во наративна. Дескриптивноста е негова суштинска и примарна определба. Процесуалноста и темпоралноста му се туѓи на овој тип опис. Кај него повеќе може да стане збор за „просторна предикативност“ со репрезентативна функционалност. Подножјето на оваа дескриптивна пирамида претставува привилегија за описот-„супстантивизиран предикат“, како опис на даден наративен елемент. Кај него, веќе се рече, дескриптивните компоненти се од примарна важност, но не и доминантни. Предикативните белези, имплицитно застапени во значителен квантитет, многу често го доближуваат описот-„супстантивизиран предикат“ до границата на раскажувањето, отаде која отпочнува чистата наративна.

Предложените три типа опис претставуваат ориентир, базични параметри, според кои ќе се изврши анализата на описното рамниште во збирката раскази „Лозје“ од Блаже Конески.

3. Демонстрација

Појавата на книгата „Лозје“ во 1955-та година претставуваше настан од големо значење и вистинска пресвртница во развојниот тек на современата македонска проза, особено на кусиот расказ. Македонската книжевна критика го определува значењето на оваа книга како скршнување, или можеби подобро - прекршување на „воспоставениот“ ред и поредок во тематскиот простор на актуелната литература, обележан со „третирањето“ на колективните и колективистичките теми и дилеми.

Занимавајќи се со проблемите на „малиот“ човек во вообичаеното и, на моменти како што се чини тривијално секојдневие, ставајќи го во средиштето на својот интерес на поединецот исправен пред вечното прашање за смислата на човековата егзистенција, Конески прави вонредно успешна ментална проекција на најтенките бранувања во неговиот психички живот. Оваа стилска особеност, ваквата претензија кон психолошка анализа, го напојува нараторскиот генератор кој пак ќе произведе раскошна ракатка од дескрипции, како една од највпечатливите придобивки на оваа проза.*

* Лирскиот интензитет карактеристичен за расказите од оваа збирка, подразбира реализација на „метафоричкиот пол“, кажано со речникот на Дејвид Лоу, како семантичка дискурзивна инстанца на наративниот текст. Тој претставува и еден од факторите што го „обезбедуваат“ значењето на описот, кое потоа, подведено под „правилата на комбинирање на јазичните факти“ (=метонимиски пол, т.е. синтаксичка дискурзивна инстанца), придонесува за согледување на оптималното место на третираниов литерарен ентитет во макроструктурата на текстот. По таков начин, описот се претставува како авторитетен и суверен носител на „поетската

Првиот расказ од првата книга проза на Блаже Конески носи наслов „Лозје“, како што е и озаглавена целата збирка. Не случајно е тоа така. Овој термин се сретнува низ повеќе раскази во книгава. Со најизразите значење, како симбол на татковство, вкоренетост, традиција, егзистира во истоимениов расказ.¹¹ Во таа констелација е и имплицитното значење на описите на лозјето.

„Чистата“ дескрипција: „Мало е ова лозје и запустено-две-три стотини пењушки како случајно поникнати“¹², како прво „запознавање“ со описот и тоа описот на лозјето, освен репрезентативната функционалност што е очигледна, има многу подлабоко значење - отуѓеноста и опустошеноста на таткоимовината, која бездруго е декадентна. Впрочем, станува

функција“, онака како што таа била дефинирана од Роман Јосипович Јакобсон.

¹¹ „Лозјето пред сè е имот, па според тоа претставува осигурување на животот и она што го прави вреден: едно од најдрагоцените човечки добра (...) Затоа што се жртвувал наместо Израел, Христос исто така ќе биде спореден со лозјето, бидејќи неговата крв е виното на Новиот Завет (...) Лозјето е важен христијански симбол, особено затоа што дава вино, симбол кој е слика на спознанието. Не случајно се вели дека Ное, кој стои на почетокот на новиот циклус, прв засадил лозје. Во текстовите на евангелието, лозјето е симбол на кралството небесно (...) Во иконографијата, лозјето е често сликовит приказ на стеблото на животот (...) Онака како што лозјето било растителен израз на бесмртноста, така и виното, во архаичните преданија, останал симбол на младоста и вечниот живот: вода на животот“. Види: J. Chevalier, A. Cheerbrant: *Rjecnik simbola, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983, str. 359, 360*

¹² Блаже Конески: „Лозје“, во книгата „Проза“, op.cit. стр.7 (во натамошниот текст, бројот на страницата од каде што е преземен цитатот, ќе стои во загради, веднаш до цитатот).

збор за мошне успешна апликација, евидентен претставник на „чистиот“ опис без предикативни белези, нешто што се доживува како „приказна во приказна“. Како такво, имплицитното значење на овој опис има неколкукратна рефлексција: еднаш во правец на безимениот „главен“ лик и неговата судбина што се предава преку наративизиран опис: „Неговиот другар е од скоро вљубен-му дојде тоа некако заедно со болеста. Првпат така силно и, како што се чинеше, првпат среќно. Тој користеше секој повод да му расправа на Марка за таа девојка „со душа како топол лебец“. Марко од своја страна си го задржа и по оваа новост односот што го имаше спрема него откако се знаат. Тој умееше да ужива во неговото расправање, и едновременно да му се подбива безобидно. Поради таа Елена го нарече Агамемнон. Беше тоа еден лек и немарен начин на надмошност, што и пријател му како самиот да го бараше: како од устата на друг човек да ги слуша своите внатрешни слатко-пакосни префрлања“.

(8) Претстава за заокруженост за судбината на јунакот се стекнува преку описот-„супстантивизиран предикат“, како чист опис на наративен елемент: „Но од вчера вечер се измени нешто и го тера Марко да избегнува таков разговор. Ја запозна таа Елена на станица. Одвај да ја погледна-нешто мало на штикли што му пафташе оддесно со ракавот од мантилот дури брзаа да најдат место. Возот беше веќе преполнет и тие тројцата се сместија на куфери во ходникот. Нокта се провлече спора и досадна. Вагонот неосветлен. Таа ја прими Марковата рака во темницата. После тоа тој полека и долго ѝ ја мазнеше ногата“.

(9) Вторпат значењето на „чистиот“ опис се „прекршува“ преку видот „чист“ опис

на пејзаж, односно амбиент. Тоа „се влева“ или подобро е во функција на улогата на имплицитното означено на лозјето во глобалната структура на текстот: „ (...) Разградено е лозјето, по меѓата расте млечка и ниска капина, малку погоре се накрева камењарот до подножјето на суриот рид, а над ридот одвај се мрежи бледата синевина на небото, во која секаква појарка мисла избледува“. (10) Третпат, рефлексивната на значењето е насочена кон утврдување на речиси експлицитната улога што ја има во текстовната макроструктура: „И сепак ова лозје не е обично лозјерече тој.-Тоа е животно дело на татка ми.Сакаше да остане нешто од него. Еден спомен (...) –го разградиле. Зар некој ќе го чува: Чудна е таа потреба кај луѓето-да се овековечат. Но пак фала му на стариот-барем во свое лозје го печам колков“. (7,8) Оваа реплика се дескриптивна основа, која според своите специфичности претставува „наративизиран“ опис со репрезентативна служба, ги обединува имплицитното означено на лозјето како наративен ентитет и судбината на јунакот: „разграденоста“ на лозјето е и „разграденост“ на неговото здравје - отуѓеноста, оддалеченоста од домот, од татковината, за последица ја имаат неговата болест-коскена туберкулоза. Оттука и Антејската неминовност и потреба-во свое лозје, на своја земја, на своите корени „да го пече колкот“-за да се напои со сила.

Впечаток прави и единствениот „примерок“ опис на лик (=портрет) како вид „чист“ опис. Се работи за оскуден, нецелосен портрет на јунакот кој меѓутоа се надополнува преку имплицитното означено на другите типови дескрипции во расказов: „Другар му лежи на

страна, бедрото му е поцрвенето како од мозолчиња, ретки влакненца му светкаат на сонце-убога растителност“. (10)

Карактеристичен е и описот со инсигнификантна функционалност: „Прозирност на лозје: зрната уште не се зазрени, меѓу лисјата се гледа чисто небо“ .(7) Или: На страниците паѓаат леки сончеви дамки меѓу лисјето. Уште е рано да почне да зрее гроздот. Тишина. Шумнува по некој лист. Некако сочувство буди лозјето, како да има душа“. (8) Како во секоја добра реалистична проза и овде, омнисцентот почувствувал потреба да даде отповеќе известување, да ги убеди читателите дека и во стварноста може да биде така како што тој кажува во текстот. Станува збор за функционалност на т.н. „нефункционален“, „неполезен“ или непотребен“ детаљ, кој Ролан Барт го квалификува како „лукуз во нарацијата“, но пак е неопходен затоа што предизвикува впечаток на стварност во текстот на фикцијата.* Недозволно би било да се пренебрегне впечатокот што го прави констатацијата: „Некако сочувство буди лозјево, како да има душа“. Таа го презентира психолошкиот став на раскажувачот, го персонифицира лозјето до степен на средишен „предмет“ на текстот, по таков начин и доближувајќи го до ликот, чија судбина е блиска со „судбината“ на лозјето. Зашто имено, ако лозјето престанува да биде одгледувано, тоа ќе се запусте и конечно, ќе се „разгради“. Безимениот јунак е далеку од корените, од домот и - се разболува. Затоа на лозјето му се потребни

* Детаљот воопшто, и „функционалниот“ и „непотребниот“, претставува составен дел, елементарна единица на категоријата опис.

обработка и внимание, а за јунакот неопходно е „напојување“ со сила од родната грутка.

Расказот „*Изложба*“, за разлика од расказот „Лозје“ кој располага со белези типични за т.н. литература на реализмот, има првенствено егзистенцијалистичка ориентираност. Овде може да се направи јасно разграничување меѓу описното рамниште и низата од наративни гнезда. Нема единственост ниту во раскажувачката оптика, која е делумно омнисцента, а делумно доверена на јас - раскажувачот. Забележително е присуството на стрите востановени типови опис: „чист“, „наративизиран“ и опис-„супстантивизиран предикат“. Овде се проблематизира една случајност, една ненамерна постапка на еден човек, која донесува несреќа на една мајка и една ќерка, уништувајќи ги нивните и онака ретки, возбудливи и среќни очекувања, ставајќи уште повеќе товар на и онака обременетото секојдневие. Имено, уметникот, доследен на своите професионални принципи, нема да ги изложи двата цртежа со нерадосна конотација. Тоа се токму цртежите на сиромашното девојче, кое случкава ќе ја направи побогата за уште една навреда.

Голема улога има еден „наративизиран“ опис со функција на воведување во раскажувачка секвенца, што доволно ефектен и по однос на дескриптивните и по однос на чисто наративните ентитети: „Тој самиот зане дека таквите ситни случки остануваат долго во душата и одвреме навреме како песочинки ја глочкаат. Свесен дека сега повеќе би сакал да беше отстапил во овој еден случај, макар колку и нерадо од својот првичен принцип. Тој гледа дека правичноста може понекогаш да уроди со суровост. Ако ја бара грешката, таа

потекнува отаде што цртежите не беа одбиени на време, дури учителот уште не им соопштил на децата кои работи се примени на изложбата. Но и после можеле да се сложат околностите така што да не се дојде до ваков крај. Можело, на пример, поради каква и да е причина да не дојдат тие двете на изложба, или да дојдат дури откако ќе биде затворена или да наминае само девојчето, во кој случај изненадата полесно ќе се изживееше, зашто немаше да се гледаат меѓу себе ужалени и немошни пред уште една навреда“. (23) Тенденцијата кон воопштување во наратива во овој опис е очигледна. Како арбитарна категорија, дескриптивната компонента во овој „наративизиран“ опис е супериорна: со својата „просторна предикативност“, како резултат на отсуството на темпорален белег, таа акумулирала високо концентрирано значење. Станува збор за една длабока вистина, многу горда, иако можеби секојдневна и вообичаена - неотпорноста на еднката спрема човечкото повредување.

„Чистиот“ опис преку видот-опис на атмосфера или амбиент е присутен на почетокот на овој расказ: „Изложбената сала, убаво осветлена, гледа право на улица каде што веќе работи корзото. Касиерката се опрела на масичето чека да помине уште овој час па да си оди. И на детските цртежи како да им здодеало веќе да ги пречекуваат љубопитните посетители, како да им се спие. Па да, се ближи времето кога сите добри деца легнуваат да спијат“. (17) Иако во овој опис постои и своевидно настојување кон наративизација, иако во него има и предикативни белези, „чистотата“ на дескрипцијата е примарна: таа се одликува и со репрезентативна функционалност, го „вovedува“

читателот во амбиентот на изложбата, во просторот каде што две човечки суштества ќе доживеат уште едно големо разочарување.

Вториот вид „чист“ опис-описот на лик, присутен е во три извонредни примероци: оној за уметникот, за мајката и за ќерката: „На околу педесет години, со силно прошарена гривеста коса, тој имаше изглед на добродушен, веќе малку уморен лав. (19) Атрибутот „грисвеста“ и супстантивот „лав“, иако во различни синтагми, заемно се комплементарни и даваат речиси комплетна визија за ликот на уметникот. Ликовите на мајката и ќерката, омнисцентот ги опишува од перспективата на уметникот: „Уметникот ги гледа заинтересирано. Иако неговиот фах не е портретот, а ни мртвата природа, пред неговите проникливи очи веднаш се оцртуваат неколку леки линии на нивната судбина. Двете се облечени во црни кецели-ластовица и ластовиче. Мајката е слаба, височка сосем неусетно подведена. На човека некако само од себе му се налага да ја замисли над шивачка или плетачка машина во задружна работилница, каде што жените, кога ќе влезе некој, го погледнуваат кратко под око, не исправајќи ја главата. Уште е млада, но бледилото на нејзиното лице оддава нешто вдовичко, тоа е она бледило на католички монахињи, милосрдни сестри. Девојчето може да има десетина години, едно од оние деца што брзо се извишуваат па се слабечки и нежни“. (20) Очигледно, овие се богати описи, безмалку заокружени портрети со висок степен на експлицитна информативност по однос на ликовите, но и со висока доза на имплицитно значење, лесно препознатливо од опитниот читател.

На описите на ликовите на мајката и ќерката се надоврзува и еден опис - „супстантивизиран предикат“. Тој е, може да се каже еден од најрепрезентативните во овој расказ, кој впрочем и се развива во речиси засебно сиже: „Уметникот поаѓа дека девојчето има свој цртеж на изложбата, па ја води и мајка си да го видат како стои во оваа светла сала во центарот на градот, што многу луѓе ја посетуваат. Сигурно веќе неколку пати се договарале кога е најзгодно да дојдат, мајката можеби излегла денеска пол саат порано од работа, но сепак се подзабавиле и за малку да им пропаднат парите што ги дадоа за тролејбуска карта. Но добро е штом стасаа на време“. (20) Иако даден во форма на претпоставка, овој опис-„супстантивизиран предикат“ е типичен пример за дескрипција на чисти наративни елементи, кои организирани, прилегаат на развиено сиже. Описот ја остварил својата „поетска функција“.

Македонската книжевна критика му доделува мошне ласкави квалификативи на расказот „*Помез*“. Впрочем, тој е еден од најтретираните од првата прозна книга на Блаже Конески. И овде е доминантна ориентираноста кон егзистенцијалистичката проблематика-таков е фонот на тематскиот простор во кој омнисцентот го елаборира прашањето-колку и како еден навидум вообичаен натпревар и обичен шаховски потег може да ја одреди професионалната, па дури и животната судбина на некогаш успешниот и надежен шахист. Во средиштето на вниманието е егзистенцијалната драма на јунакот, презентирана интроспективно. Таквата стилска особеност придонела за фреквентност на два типа опис-„наративизиран“ и опис-„супстантивизиран предикат“. На „чист“ опис во

овој расказ-не наидовме. Оттука, си дозволуваме да подвлечеме дека, високиот степен на густина на наративните елементи е претставен на дескриптивен начин. Најчести се описите-„супстантивизирани предикати“, за кои овде е можеби посоодветен терминот-„кондензирано дејство“. „Наративизираниот“ опис пак, се јавува преку способноста да врши назначување на околностите во кои почнува да се одвива некој процес. Така, омнисцентот ги наведува причините за професионалната нереализираност на јунакот: „Како студент тој ја освои мајсторската титула, но поради одлагање од ден во ден не ги положи испитите на правото, иако инаку имаше стекнат навик да биде секогаш добар ученик. Мало беше на прв поглед тоа поприште, штуро за непросветените-шеесет и четири црно-бели полиња на една плоча што можеш да ја носиш под мишка. Но отвораше тоа пат во еден свет на чудесни доживувања (...) Не го тревожеше мајсторот што се победите во тој свет чиста илузија (...) Тој го пригрна разбирањето, сè уште недоволно образложено а уште помалку општо признато, дека шахот е уметност, и дека да му служиш, значи да ги доживуваш сите оние наслади но и ломења што ги носи со себе службата на возбудениот дух“. (31)

Почетокот на расказот „Потез“ претставува „наративизиран“ опис што го обележува почетокот на неуспехот на јунакот: „Пред неколку потези младиот противник му понуди реми, но мајсторот одмавна со глава“. (29) Следува „наративизиран“ опис со претставувачка служба, преку што се претставува суровата вистина на моменталната состојба: „Во конкуренцијата скоро и не среќава никого од оние со

кои ја почнуваше својата шаховска кариера (...) Оние со кои сега се среќава се сите млади луѓе, некои скоро дечишта, гимназисти, безгрижни и наметливи, иронични спрема него дека не може да ја совлада слабоста да се прави важен, а тие го надминуваат и го оставаат назад во шаховската трка, претставници на една нова генерација“. (29) Следува еден „супстантивизиран предикат“ што претставува дескрипција на интимното доживување на јунакот: „На никого не би му кажал тој дека на моменти го факаше вистински ужас од заостанувањето“. (29) Преку опис на наративни елементи (=„кондензирано дејство“) се констатираат последиците од безрезервното „предавање“ на шахот; „Шаховските известувачи, во куси реченици, констатираа дека тој не може да ја постигне својата форма, почнува доста добро, но брзо се заморува, расипува и добиени позиции и нема сили да го издржи финалот“. (30)

Поентата на овој расказ е содржана во еден опис-„кондензирано дејство“ кој едновременно го предочува моментот на себесознавање, ја расветлува досегашната и ја трасира идната животна врвица на мајсторот: „На четириесет години, свиен над овие молчаливи фигури во еден провинциски град, тој сознава дека вистинската сила на неговата фантазија била во создавањето убави мечти за животот што го чека, а не во творечкото разрешување на проблемите што ги поставува безгласната плоча со шеесет и четири полиња“. (32)

Благодарение на конструктивната зачестеност на двата типа опис-„наративизираниот“ и описот-„кондензирано дејство“, дескриптивното рамниште на овој расказ, може да се рече, придобива нова димензија-

се отвора можноста за третман на чистите наративни признаци на дескриптивен начин, или: процесуалните диететски ентитети се „облекуваат“ во дескриптивна наметка.

Расказот „Чевли“ е, според своите стилски белези еден од најиздржаните во оваа прозна збирка. Станува збор за реалистичен текст со бројни егзистенцијалистички елементи. Овие пак, најчесто се имплицирани во т.н. описи-„супстантивизирани предикати“, тука мошне фреквентни. Расказов изобилува со бројни и убави примероци на „наративизиран“ опис, додека „чистиот“ опис пак, со својата двовидна разновидност поретко се сретнува.

Навидум ординарна, дури и банална проблематиката што овде се тематизира-искинатите чевли на јунакот кој нема доволно смелост да побара нови, за кога тоа ќе се случи, да биде лицемерно изигран-продуцира цела една душевна драма, во поголемиот дел презентирани интроспективно. Во овој расказ нарацијата ја води ликот-раскажувач. Тој пак, затоа што превосходно е ориентиран кон опишување на сопствените интимни доживувања, пласира субјективно гледиште и по однос на другите ликови и настаните, така што тој на места се однесува и како омнисцент.

Расказот почнува со „наративизиран“ опис со трикратна функционалност: тој има претставувачки (=репрезентативен) карактер, а едновременно претставува и вовед во раскажувањето и ги определува (=ги назначува) околностите во кој отпочнува процесот на тешки душевни страдања на интровертниот млад човек, сè поради едни чевли: „Бев петокласник, „питомец“ во еден државен интернат. Носев уште куси

панталони, донесени од дома, иако ми следуваше интернатска униформа. Да зборуваме право, за долги не бев ни дораснат; останав малечок не по годините, кусо петле, и тоа претставуваше за мене извор на тешки душевни страдања, за кои нема овде да расправам, дека не ми е ни сега мило да си ги спомнувам. Но ако моите алишта ме служеа таа година доста добро, чевлите ме изневерија, баш во првата пролет, која се погоди врнежлива. Ѓонот се излижа, се скина, и дупката на десниот чевел особено брзо се ширеше. Моја кривица беше што не се јавив веднаш кај воспитачот, да барам да ми се поправат чевлите. Така, во колебање дали да му речам или не, помина можеби цел месец“. (43)

Почетокот на тешката интимна драма е предадена преку опис-„супстантивизиран предикат“, како опис на наративни елементи: „ (...) Имаше и оправдание за мојата нерешителност: воспитачот, професор по филозофија, до која уште не бев стигнал, одеше важно, со крената руменолика глава, и јас-на кого тој до сега одвај да погледнал-требаше одеднаш да му пристапам, да трчкам да го привтасам во ходникот, да го пречекувам како случајно на скали или, о боже мој!, да му одам нарочно за тоа в канцеларија. За мене тоа беше тешко и затоа одлагав“. (43) Описите-„супстантивизирани предикати“ се најрепрезентативни во процесот на развивање и екстензија на внатрешните доживувања на херојот: „ (...) Јас не се снебивав да го навратувам меѓу другарите почесто зборот на моите чевли, било да се жалев, било пак-што порадо го чинев-да правев смешки за своја сметка. Така на пример, ги запознавав со онаа техника на прстите што си ја бев изработил за владеење на десниот чевел. Откако

отпадна сосема предниот дел на пенцето кожата од згорнината почна да се збира и да ми ја открива ногата. Требаше здраво да се заузда таа уста и главната улога во тоа му се падна на мојот десен палец, којшто мораше да биде секогаш буден и да ја опфаќа кожата, да ја укротува за да не зине. Тој се претвори во еден вид кукачка или подобро-малецко чеканче што на секој чекор ја ковеше со по едно клинче кожата на земја“.

(47)

Особено е впечатлив еден „примерок“ опис-„супстантивизиран предикат“ што го содржи описот на чевелот и страшните доживувања на херојот-раскажувач кога неговиот проблем ќе биде забележан од новата, млада и убава наставничка по германски јазик: „(...) Таа (...) го пренесува својот поглед и својата усмевка на мене, ме опфаќа сиот да не знам просто што да правам дури се лизга тој поглед по мојата скромна појава. Најдобро би било и јас да ѝ се насмевам, да ѝ покажам дека ја разбираам, но место тоа јас ги спуштам очите и – о ужас! – гледам дека место мене ѝ се смешка некој друг, и тоа е мојот десен чевел“. (50, 51). Младиот човек, благодарение на својот водник Бане ќе добие нови чевли, за кои ќе се покаже дека се старите на оној што „се потрудил“ да му помогне: со тоа експанзијата на душевната драма кулминира. Описите-„супстантивизирани предикати“ во таа смисла даваат релевантни сознанија.

Во пристапот и анализата на дескрипциите во овој расказ, со оглед на неговата специфичност, еден предмет-чевлите да се издигне на ниво на лик, да се персонализира-допушта описите по однос на него да се определат како персонифицирани, или уште подобро-

антропоморфизирани! А нив ги има неколку: „ (...) Колку и да бев принуден, под силата на околностите да го ломам првичниот ритам на своето одење, тој сепак понекогаш потсвесно ќе ми се наложеше, и тогаш мојот десен чевел очајнички ќе закркореше како неук пливач што голтнал во реката матна вода.“ (46) и/или: „Моите боси, извалкани прсти, што збунето се покажаа под кожата на десниот чевел, го налутија воспитачот.“ (48); натаму: „Тоа е мојот десен чевел. Се смешка тој сосема поинаку отколку што би сакал јас, сосем независно од мојот чувствен живот, ѝ се смешка за своја сметка, шеретски и дури безобразно. Подзинал како дете што се зајапало под маса.“ (51)

Категоријата „чист“ опис преку видот портрет (=опис на лик) се среќава повеќекратно. Еднаш тоа е портретот на водникот Бане: „Самиот висок, добро развиен, тој имаше зошто да се држи гордо: беше стегнат во нова скакутска униформа, земена на послуга некаде од градот, на колкот му тупкаше скакутски нож, а в рака носеше троаглесто знаменце со извезен елен-амблем на нашиот вод“. (44) Другпат се опишува ликот на наставничката по „немски јазик“: „Млада, тукушто завршила. Идеше в клас цврсто стегната во мазна црна кецеља, особено светната по обемот на колковите. Кога се движеше, како да ѝ крцкаше по безброј зглопчиња целата снага“. (50) Третпат, тоа се паралелните портрети на Мико, другарот на нашиот јунак и оскудниот портрет на безимениот „главен“ лик, вообличен само преку еден единствен „испакнат“ детаљ: „Мико носеше долги панталони, беше некако неубаво издолжен, како глиста, и целата негова физика не влеваше многу верба во она што го прикажуваше, но

јас кусопанталонест - го гледав сепак со извесен респект“. (52) Што се однесува пак до описите на пејзаж, амбиент, атмосфера, како видови „чист“ опис, такви не се забележителни во нивната основна појавност, ами само како интегрални делови на „наративизираниот“ и описот - „супстантивизиран предикат“. Во исти околности, со дифузен статус, егзистираат и описите-готови исечоци од стварноста, сведливи на т.н. „непотребни детали“.

Расказот „*Крчмите*“, последен од оваа прозна збирка на Конески, според своите стилски белези ѝ припаѓа на литературата на реализмот. Впечатлива е нараторската позиција која, иако фокусирана на омнисцентот, како нејзин носител, се предава и од позиција на ликот на Кочо, кој „постои“ како своевиден секундарен наратор. По таков начин Кочо, уште еднаш го уточнува она што се кажува и прикажува. Ако во претходните раскази дескриптивната дијегетска инстанца беше доминантна, овде, експлицитната егзистентност на чистите наративни елементи (=кардинални функции) заедно со различните типови дескрипции, обезбедуваат своевидна рамнотежа меѓу наративното и дескриптивното рамниште. Впрочем, границата меѓу овие два крупни наративни ентитета лесно се забележува, особено во раскажувачкиот миг кога описот-„супстантивизиран предикат“ преоѓа во чиста нарација. Анализата на дескриптивното рамниште и во овој расказ го уточнува присуството на сите три воспоставени типа опис, со веќе утврдените специфичности.

4. Коментар

Оскудните теориски и теоретските податоци по однос на дескрипцијата како една од двете диегетски инстанци, заедно со податноста за третман на овие раскази од една таква перспектива, претставува доволен предизвик за да се покаже дека описите во еден наративен дискурс можат да „образуваат“ интегрално рамниште. Впрочем, и Жерар Женет истакнува дека „Опишувањето е понеопходно од раскажувањето, бидејќи полесно е да се опишува без да се раскажува отколку да се раскажува без да се опишува (можеби затоа што предметите можат да постојат без движење, но не и движењето без предмети).¹³“ Тоа и такво „описно рамниште“ е доволно автономно за да егзистира како суверен и крупен наративен ентитет, со семантичка издржаност и подеднаква важност како и функционалноста на раскажувачките јадра.

Додека наративните гнезда се заемно кохерентни во образувањето последователна низа според принципот алтернативна можност, различните типови опис се заемно комплементарни, специфични според својата сублиматорска способност. Таквата особеност е суштинска компетенција на типот „чист“ опис*. Впрочем, тој е најмеродавен за третман, бидејќи умее да се специфицира преку својата повеќекратна

¹³ Terar Tenet: *Granice pripovijedanja*, op.cit. str.93

* „Наративизираниот“ и описот-„супстантивизиран предикат“ се противречни со својата макар и имплицитна „процесуалност“ по однос на „чистиот“ опис кој пак е највпечатлив со своето постоење како своевиден трезор на високо концентрирано значење, чија суштинска функционалност подразбира „ескалација“, „разводнување“, „прекршување“ низ текстот.

функционалност, која пак може да биде повеќенасочна и управена кон кокретни наративни ентитети: лик (=микроструктура), макроструктурата на текстот и сл. Интензивната фреквентност на видовите „чист“ опис: опис на пејзаж, амбиент, атмосфера, како и портретот ја валоризираат неговата конструктивност.

Веќе одамна се надминати или-би требало да се надминати ставовите дека описите претставуваат „прекин во раскажувањето. Таквите сфаќања се нелегитимни дури и за самоцелната дескрипција, т.е. „бездначајната белешка“ (=„непотребен детаљ“). Таа е можеби „луксуз во нарацијата“, но со својата „функционална нефункционалност“ има своја цел: „да се земе воздух“, да се внесе „стварност“ во текстот на фикцијата, да се убеди читателот во тоа што се кажува!

„Наративизираниот“ и описот - „супстантивизиран предикат“ иако дозволуваат третман на засебни типови, во суштина тие претставуваа призивок, одглас, дополнување на „чистиот“ опис, компензирање на неговата евентуална недореченост. Едновременно, тие наликуваат на своевиде арбитар: тие го вршат премостувањето кон тесно наративната дијегетска инстанца, зашто имено: „Писмото располага со еден скриен каприц до кој особено држи и кој може да се опише како конкретизација која копнее по воопштување (нарација) и како воопштување кое копнее по својата конкретизација (опис).¹⁴ Впрочем, егзистентноста и коегзистентноста на воспоставените три типа опис кои го конструираат и конституираат дескриптивното рамниште, заедно со низата од

¹⁴ Атанас Вангелов: *Отсушноста-печ*, *Lettre internationale*, бр.2, Скопје, 1996 год., стр.35

наративни гнезда се неминовни за целосно восприемање, за целосна семантичка рецепција на наративниот дискурс воопшто.

Abstract

This study treats the problems of literary description as a category in the book of short stories „Vineyard“ by Blaze Koneski, one of Macedonia's most distinguished authors of the 20th century. As one of the ways of literary representation (=diegesis i.e. narration in a board sense), description in the prosaic collection exists through the following three types: a „pure“ description including two types: a „pure“ description in a closer sense (=a description of a landscape, atmosphere, ambient etc.) and a description of a countenance (=an portrait); then a „narrative“ description (=a description type striving to concretization) to naraativization, and a description – a „supstative predicate“ (=„condensed effect“) or: a pure description of narrative elements. The last one indicates the narration threshold, or more precisely, the boundary between narrative and descriptive diegetic instance. Final intent of this text is implicated in the efforts to show that literary description category is a narrative entity as significant as a narration in a closer sence (=row of „cardinal funcions“), and that description is a sovereign narration and not only one aspect of diegesis.

Keywords: description, narration, descriptive diegetic instance, dinamig and static diegetic perspective, „pure“ description, „narrative“ description, description – „supstantive predicate“ (=„condensed effect“).

(Текстот е презентиран на Меѓународен научен собир – „Придонесот на Блаже Конески за македонската култура“, Скопје, 15-16 декември, 1988 година).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Bal, Mieke: Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa), во книгата Uvod u naratologii, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Izdavački centar Revija, Osijek, 1989 god., str. 199-221.
2. Barthes, Roland: L„effèt de reel во книгата Le bruissement de la language (Essais critiques IV), Paris, aux Editions du Seul, 1984, 179-187 p.
3. Вангелов, Атанас: Отсутноста-реч, Lettre internationale, бр.2, Скопје, 1996 год.
4. Ћenet, Ћerar: Figure, Vuk Karadžić, Beograd, 1985 god.
5. Конески, Блаже: Проза, Култура, Скопје, 1990 год.
6. Lodge, Davide: Načini modernog pisanja, Globus, Zagreb, 1988 god
7. Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986 god.
8. Chevalier J, Cheerbrant A.: Rjecnik simbola, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983 god.

„УРБАНИОТ“ ДЕТАЉ ВО ПОЕЗИЈАТА НА ГАНЕ ТОДОРОВСКИ

Анстракт

Категоријата „урбан“ детаљ се анализира во песните од т.н. „градски“ циклус во поезијата на Гане Тодоровски. Станува збор за специфичен, речиси уникатен поетски ентитет кој се дефинира како „функционален“ (наспроти „непотребниот“), а се манифестира преку својата двојна функционалност: претставувачка или репрезентативна и потесно функционална или специфицирана.

Клучни зборови: „урбан“ детаљ, „градски“ песни, „урбан“ детаљ со репрезентативна функција, „урбан“ детаљ со специфицирана функционалност.

1. Пристан

Феноменот на делникот претставува една од најатрактивните преокупации на поетот Гане Тодоровски. Вграден во типично реалистичен контекст, третманот на секојдневието во дотогашното поетско искуство значеше свежина, а во севкупната македонска поезија зазвучи авангардно.

Оквалификуван како „иницијација“ на т.н. „граѓанство во поезијата“, овој копус „урбана“ поезија, сепак е испеан по „диктат на срцето“. Баладичното настроение и сеприсутноста на лирскиот субјект придонесуваат тагата да се перцепира како автентично чувство, а ординарноста како автентична претстава за современото живеење.

Да се одговори на предизвикот наречен „урбан“ детаљ во поезијата на реномираниот поет и уважен

професор Гане Тодоровски, за нас претставуваше потфат чија реализација подразбираше особено задоволство, но и висок степен на одговорност. Низ класична семиотичка постапка и соодветна критичка методологија, збирката „градски“ песни отвора аналитички хоризонт што обезбедува предуслови, т.н. „урбан“ детаљ да се апстрахира како засебна гносеолошка и дискурсивна структура која ја заветува смислата. Имено, издвоената подробност се „солидаризира“ со целината: таа е компатибилна на нуклеусната матрица и претставува модел, начин на развој или екстензија на значењето, кажано со речникот на Мајкл Рајфатер.

2. Генералии

Детектирањето на „градската“ подробност во поезијата на Гане Тодоровски е особено впечатлива и специфична постапка: нејзиното „постоење“ почнува уште во првите поетски збирки, постепено наоѓајќи во ова творештво плодна почва за пројавување во сè поусовршен вид. Поетолошкиот арсенал во кој „урбаниот“ детаљ партиципира, опфаќа четириесетина песни, главно од реалистичка провиниенција.

Нашето досегашно искуство по однос на категоријата книжевен детаљ (=литературна подробност) што се базира на негова интерпретација во прозен текст, ни допушта да го определиме како интегрален дел од поголема целина, т.е. елементарна конститутивна единица на опис што го задржува сопственото значење. Резултатот до кој се доаѓа подразбира специфичен книжевен факт, репрезент на литературата на реализмот и суверен, авторитетен

„носител“ на поетската функција, онака како што таа беше дефинирана од знаменитиот литературолог Роман Осипович Јакобсон.¹⁵ „Урбаниот“ детаљ е доволно флексибилен за да ѝ се потчини на поетската функција. Имено, неговото присуство во реалистичниот код на песната има една магистрална улога: тој сугерира, дава насока, упатува кон нејзиното интегрално значење и тоа по таков начин што прераснува во генератор на процесот на поместување на значењето од миметичко рамниште кон рамништето на смислата (=симболички код) на конкретниот поетски текст.¹⁶

¹⁵ Славната „поетска функција“ на Роман Осипович Јакобсон подразбира проекција на начелото на еквиваленција од оската на селекцијата на оската на комбинацијата. Според неа, значањето на еден книжевен ентитет ќе се третира најнапред синтагматски, т.е. ќе се набљудуваат неговите метафорички аспекти (=семантичка дискурсивна инстанца), а потоа и неговите метонимиски потенцијали, како способност да се вклопи во макроструктурата на текстот (=синтаксичка дискурсивна инстанца). По таков начин, конкретниот литературен факт, во случајов „урбаниот“ детаљ ќе ја стекне својата оптимална важност во текстот на кој му припаѓа. Види: Davide Lodge: *Načini modernog pisanja, Globus, Zagreb, 1988 god. str. 99-108.*

¹⁶ Станува збор за преод од миметичкото рамниште на значењето кон рамништето на смислата, преод што според Мајл Рајфатер подразбира преобразба која се нарекува семиотичка, а самата појава семиоза. За Чарлс Сандерс Пирс „(...) процесот на семиоза (преод од еден знак во друг) претставува еден од основните поими (на семиотиката, заб. Л.К.) бидејќи служи како потврда дека ни еден поим не е сам по себе заклучен, затворен, туку бара дополнување и натамошни објаснувања“. Види: Miroslav Beker: *Semiotika (lirskog) pjesništva* во *Semiotika književnosti, Biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 god., str. 111-131.*

Типологизацијата на литературната подробност во прозните дела што ѝ припаѓа на т.н. литература на реализмот, подразбира диференцијација на два основни типа: „функционална“ и „непотребна“. Додека последнава е особено маркантна во прозните реалистични (и не само реалистични) текстови, тоа не е одлика и на поетските творби. Песната располага со густ, збиен и концентриран израз на значењето, така што присуството на „неполезниот“ детал, макар тој и да конотира стварност, како негова елементарна служба, би предизвикал дисонантност во нејзиниот поредок. За разлика од „непотребниот“, „функционалниот“ детал е особено карактеристичен за поетските творби што се предмет на наша опсервација. Овој тип детал, што во случајов егзистира како „урбан“ детал е манифестантен преку својата двојна функционалност: претставувачка или репрезентативна и потесно функционална или специфицирана. Првата упатува на амбиент, атмосфера, во крајна линија на физичките околности и претпоставки кои го продуцираат значењето во неговиот ембрионален вид. Втората, во веќе создадените оптимални услови, го довршува процесот на повеќекратно транспонирање на значењето на „урбаниот“ детал и негово придвижување кон симболичкото рамниште во рамките на поетскиот дискурс.

Двата типа „урбан“ детал се компатибилни и коегзистентни.

3. Елаборација

Наративната интонација на повеќето текстови од т.н. „градски“ корпус во поезијата на Гане Тодоровски

претпоставуваат моќно инсталирање на „урбаниот“ детаљ во нивната структура. Ако во првите песни со „градски“ мотиви стационаирањето на „урбаната“ подробност во поетскиот нуклеус е крeвко и со одвај репрезентативна функционалност тогаш, во подоцнежните, неговото зачестено пројавување допушта, улогата на овој поетски ентитет да зајакне, а неговата функционалност, преку низата трансформации на базичниот модел да го претстави како достоин партиципиент на матрицата. Зашто имено: екстензијата на моделот, во случајов „урбаниот“ детаљ, во процесот на бројните преобразби, минува низ семантички обрачи, така што веќе филтрираните значења, сукцесивно, го оформуваат мозаикот на смислата.

Песната „Во ноќта“ од стихозбирката „Во утрините“ (1951) е првиот поетски текст на Гане Тодоровски што содржи само еден единствен „урбан“ детаљ. Во четвртиот стих од првата строфа се вели:

„(...) Мир сегде сал дождот гневи над градот“¹⁷
(Во утрините: Во ноќта)

„Урбаната“ подробност тука не е ништо друго ами прост исказ што имплицира градска дождлива ноќ, претстава за амбиентот, како фон на кој се рефлектира внатрешната драма на лирскиот субјект:

„(...) Што трга во мракот за светлост страда“.

¹⁷ Гане Тодоровски : *Во утрините*, во книгата *Поезија, Избрани дела, Наша книга*, Скопје, 1990 год. Сите стихови се цитирани од овој избор поезија на Гане Тодоровски. Во загради најнапред стои насловот на стихозбирката, а потоа и на песната.

И:

„(...) Во ноќта патот да го сакам“.

(Во утрините: Во ноќта)

Во песната „Мечтаења пред градот“ од првата книга поезија на Гане Тодоровски, веќе се надминува репрезентативната функционалност на „урбаниот“ детаљ. Овде, како носител на значење, тој „минува“ низ неколку фази. Најнапред градот е само локација, а потем прераснува во предмет на мечта:

„Мрак...Низ мракот назира градот,
та близу е, уште малку сал,
уште малку...а срцево в радост
раѓа спомен за домот мој мал“.

Подробниот опис на градскиот и семејниот живот претставува дигресија за човечкото битисување во урбаниот простор што веќе не постои. Возбудливата мечта што понираше во среќните спомени и ветуваше радост при средбата со блиските и родниот град, се трансформира во таговна и сурова стварност:

„(...) Тагуј спомен нерадосно стоплен
Немам јас дом ниту блиски свои.
Место домот урнатица зјае
А луѓето кај се кој ли знае?“

(Во утрините: Мечтаења пред градот)

Станува збор за поетски текст во кој „урбаниот“ детал дејствува преку својата специфицирана функционалност. Значењето го поминува следниот пат: возбудлива мечта (прв семантички обрач) → реминисценции со оптимистичка конотација (втор семантички обрач) → сурова реалност, болка и тага (трет семантички обрач). Трите имплицитни означени на „урбаниот“ детал со својата цврста, нераскинлива поврзаност, го „напуштаат“ миометичкото рамниште и спонтано го исполнуваат полето на смислата – болка и тага заради раскилот со минатото, како наративна фраза што ја покрива матрицата на песната.

Во циклусот песни што ги нарекуваме „градски“, „урбаниот“ детал, како карактеристичен за нив поетски елемент, функционира според својата двојна функционалност: репрезентативна и специфицирана. Притоа, според начинот на неговото манифестирање се создаваат услови за издвојување поетски творби во кои „градската“ подробност е впечатлива според едната или другата своја улога.

Во песните во кои функцијата на „урбаниот“ детал е изразено репрезентативна, забележителна е следнава состојба: тој му припаѓа на миметичкото рамниште, се „движи“ по фронталната линија на значењето. Како таков, тој, по некој начин е сроден со т.н. „непотребен“ детал, иманентен за реалистичната проза. Но, тоа не значи дека „урбаната“ подробност со репрезентативна улога едноставно само симулира стварност: тој е пред сè вовед во поетската синтагма, иницијација на значењето во поетскиот дискурс што е всушност ингеренција на „урбаниот“ детал со специфицирана функционалност. „Градската“

подробност со репрезентативна улога не е носителка на прекршувањето на значењето кое, поминувајќи низ семантичките обрачи се транспонира во смисла. Овој вид „урбан“ детаљ не е директен партиципиент во семантичкото јадро на конкретната песна, ами само показател на урбаното и секојдневното, делничното, како што поетот Гане Тодоровски љуби да го нарече. Таквите песни се доживуваат како вообичаена, непосредна комуникација меѓу читателот и поетот: првиот, едноставно е сведок – набљудувач на поетската опсервација.

Категоријата опис, по дефиниција претставува фундаментално упориште кон кое гравитира детаљот како нејзин интегрален дел. Соодносот – дескрипција: подробност, со силно изразена претставувачка функција на „урбаниот“ детаљ е особено забележителен во песната „Пејзаж“ од стихозбирката „Божилак“:

„Две петокатници и меѓу нив
Мал коридор од зелено и сино!
Здола, сè уште калдреста, но сепак улица.
Зеленото (сепак не измислуваме)
Тоа е еден од оние официјално потврдени
Влезови на Градскиот парк –
Синото, пак, тоа е половина парче
Од Скопска Црна Гора
А половината
Априлска латица скопско небо.“

(Божилак: Пејзаж)

Интензивната фреквентност на „урбаниот“ детаљ со репрезентативна функционалност е забележителна во песната „Попладне“ од стихозбирката „Неволици, неверици, несоници“. Станува збор за типично „градска“ песна со делничен мотив. „Градските“ подробности: „телефон“, „Главното гинеколошко“, „скопскиот сектор“, „пивницата градска“, потоа урбаните топоними: „Вардар“, „Бит-пазар“, „Бутел“ се движат по фронталната линија на значењето. Нивната претставувачка улога е насочена кон доловувањето на напорот на поетот да опише еден безуспешен обид да се изживее едно скопско попладне надвор од дома.

За разлика од „урбаниот“ детаљ со претставувачка улога, оној со специфицирана функционалност покажува поинакви особености во контекстот во кој егзистира. Овој вид „градска“ подробност суверено партиципира во семантичкиот нуклеус на песната. Неговото влијание во полето на смислата, т.е. симболичкото рамниште може да биде непосредно или директно и посредно, преку сопствено транспонирање во друг семантички ентитет, минувајќи низ семантичките филтри. Во таа смисла, во корпусот „урбани“ песни се издвојуваат неколку, во кои функционалноста на специфицираната „урбана“ подробност е особено впечатлива. Песната „Мугра“ од стихозбирката „Спокоен чекор“, преку импресивна поетска рефлексija ја предочува средбата на ноќта со денот. Опстојувањето на единствениот „урбан“ или можеби подобро „староградски“ детаљ – фенерите, има специфицирана улога: тој се песонализира до тој степен што со прекинувањето на нивното практично функционирање – тие престануваат да светат и

„заспиваат“ – се сигнализира раѓањето на денот. „Урбаниот“ детаљ во конкретниот поетски дискурс е директно вграден во семантичкото јадро. Вака поетот Гане Тодоровски ја опишува градската мугра:

„И фенерите ветерот ги клати,
Ко поднапиени да се на плочникот;
Уште спањето за нив не почнало,
Треба келнерот утро да плати.“
(*Спокоен чекор: Мугра*)

Во потрага по „градската“ подробност во корпусот „урбана“ поезија, како карактеристични за својот род се наметнаа оние од антологиската песна „Фуснота без повод“ од книгата „Горчливи голтки непремолк“. Символичкото рамниште се „заситува“ со фразата: класична миграција село – град со сите новини што градскиот живот ги носи со себе. Елементите на новото се анимираат преку специфицирани „урбани“ детали кои, на површинско ниво создаваат спектар од многубројни и различни значења што сепак непосредно партиципираат во поетскиот нуклеус:

„Ги оставивме мускулите на село,
Ги оставивме легендите, ливадите, лошините,
Зареците, клетвите, благословите,
Дотековме како пролетен порој – одненадеж,
За да му станеме квасец на градот,
за да му станеме озон на градот,
за да му станеме фермент на градот,
за да го помакедончиме Скопје...“
(„Горчливи голтки непремолк“: „Фуснота без повод“)

При пописот на „урбаните“ детали во поезијата на Гане Тодоровски наидовме на еден таков примерок кој со својата специфицирана функционалност целосно ја покрива матрицата на својата песна, прераснува во родилка на значењето, по таков начин што од него почнува процесот на метастаза на смислата. Станува збор за стихот: „Му секна душата на еден град“, од песната „На Водици во Охрид 1973-та година“ од стихозбирката „Снеубавен ден“, испеана по повод осумдесетиот мртвден на Прличев.

Во неколку песни со „градски“ мотиви, забележително е присуството на „урбани“ ентитети кои еднаш функционираат според својата репрезентативност, а другпат според својата специфицираност во контекстот на ист поетски дискурс. Тие се изделуваат во посебна категорија аморфен „урбан“ детаљ, кој благодарение на својата „нестабилност“, продуцира висок степен на значења кои успешно ги премостуваат семантичките обрачи и се закотуваат во полето на смислата. Во поетските творби каде што може да се сретне овој вид „урбана“ подробност, најнапред се соочуваме со нејзината репрезентативна функционалност која дискретно се оддалечува од фронталната линија (=миметичкото рамниште), транспонирајќи се со „градски“ детаљ со специфицирана улога, кој постепено, конструктивно ја дисквалификува репрезентативноста, го изострува значењето и се доближува, или пак, целосно го исполнува симболичкото рамниште. Специфичното однесување на аморфниот „урбан“ детаљ е најпечатливо во т.н. „најградски“ песни од книгата

поезија „Апотеоза на делникот“: „Со 5-ката кон Козле“ и „Делнично будење на градот“.

Непосредноста при рецепцијата на поетскиот дискурс како особен придонес на „урбаниот“ детаљ е очигледна во песната „Со 5-ката кон Козле“. Наративната интонација и мноштвото „градски“ подробности создаваат претстава за едно скопско попладне со извонредни обиди за сирнување во скорешното минато-јулскиот земјотрес од шеесет и третата. Најнапред се нафрлуваат неколку „урбани“ детали со репрезентативна функционалност: „плоштадот Слобода“, „5-ката“, „Козле“; нивната улога е воведувачка, тие нудат претпоставка за околностите во кои ќе се развива мисловниот процес на лирскиот јунак Милан Сребров. Едновременно, тие функционираат и како иницијација на значењето кое низ песната целосно ќе се дооформи. Всушност, претставувачките „градски“ подробности образуваат еден семантички обрач. Сè до прекршувањето на значењето преку вториот семантички филтер, „урбани“ детали речиси и нема. Во овој „меѓупростор“ егзистира една „неурбана“ подробност, т.е. детаљ во класична смисла на зборот – името на девојчето Јулија, златото родено во златец, поетски ентитет што едновременно ја имплицира родителската љубов, но и неслучајноста нивното девојче да се роди во оној добро запаметен јулски ден во Скопје. Следуваат „урбани“ подробности со специфицирана функционалност:

„Јулија, скопска девојка, што не ќе носи
Брчки по челото и сребро во косите,
не само затоа што градот ќе ни има

помодерни козметики и повеќе фризерници,
но затоа што 26 јули нема да има репризи“.
(„Апотеоза на делникот“: „Со 5-ката
кон Козле“)

Имплицитното означено на „урбаните“ детали од овие стихови подразбира верба во среќна иднина на ќерката Јулија. Со премостувањето на следниот семантички обрач, имплицитниот поет повторно нè враќа во вревата на делникот, презентирана со „градски“ детали со претставувачка улога. Координираноста на репрезентативниот и специфицираниот „урбан“ детаљ во овој поетски текст е беспрекорна.

Симптоматична ситуација е забележителна во структурата на песната „Делнично будење на градот“. Овде, „урбаниот“ детаљ „настапува“ со својата двојна функционалност едновременно. Низата „градски“ подробности се репрезенти на урбаното, но и семантички столбови, како непосредни партиципиенти во структурниот темел, сублимиран во сознанието за катадневното „дивеење“ на еден град:

„Почнува делникот еднолично и ненаметливо
како најпозната но сепак пријатна мелодија!
Секој кон своето:
Пожарникари, милиционери, гинеколози,
свештеници, семкации, келнери,
улични метачи, народни пратеници, студенти.

(...)

Секој ден тие па тие,
секој ден тие па тие,

-едни та исти

едни та исти.

(„Апотеоза на делникот“: „Делнично
будење на градот“)

4. **Коментар**

Провокацијата наречена „урбан“ детаљ претставува обид за делумно расветлување на еден аспект во поетскиот опус на Гане Тодоровски. Семантичките перспективи што корпусот „урбана“ поезија ги нуди се впечатливи и податни за повеќекратни анализи. Воопшто не е случајно постоењето на песните со „градски“ мотиви во поезијата на Гане Тодоровски: тоа е долг на неговиот поетски подвиг и претпоставка на неговата поетска програма, зашто имено, песната што поетот сака/треба да ја напише треба да има и:

„(...) Многу проценти сегашнина“, но и:

„(...) Стотина корави зборови, ненаместени,
делнични“.

(„Горчливи голтки непремолк: „Песната што
сакам да ја напишам“)

Станува збор за стихови испеани под диктат на емоциите, песни сè уште диви и актуелни, поезија што многу природно партиципира во секојдневието на македонскиот граѓанин и човек, воопшто.

Корпусот „градски“ песни и својствениот за нив „урбан“ детаљ со репрезентативна и специфицирана функционалност сепак остануваат доследни на оној фундаментален поетски концепт – до вечноста, само

преку човечноста! На поетот Гане Тодоровски тоа никогаш не му недостигало.

(Текстот е презентиран на Научниот собир во чест на 70-годишнината од раѓањето на академик Гане Тодоровски, „Творештвото на Гане Тодоровски“, Скопје, 21-22 мај, 1999 год.)

Abstract

The category "urban detail" is analyzed in the poems from the, so called, "urban" cycle in the poetry of Gane Todorovski. It is a distinctive, almost unique poetic entity defined as "functional" (versus "unnecessary"), and manifested through its dual functionality: performance, or representative, and immediately functional, or specified.

Keywords: "urban" detail, "city" songs, "urban" detail with a representative function, "urban" detail with a specified functionality.

ЛИТЕРАТУРА:

Davide Lodge: Načini modernog pisanja, Globus, Zagreb, 1988 god.

Miroslav Beker: Semiotika književnosti, Biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 god.

Гане Тодоровски : Поезија, Избрани дела, Наша книга, Скопје, 1990 год.

ФОКУСОТ НА „ЕКСЦЕНТРИЧНОСТА“ ВО РАСКАЗИТЕ НА ХУЛИО КОРТАСАР

Апстракт

Оваа статија нуди уникатна структурална експертиза на разнородни наративни ентитети, чиешто кваликативи подразбираат логичка и математичка прецизност. Се анализираат расказите *Грбот на црното маченце* и *Крај на етапа* од Хулио Кортасар.

Почетна точка во пристапот е позицијата на нараторот омнисцент. Класичната семиотичка постапка му дозволува на сезнаечкиот раскажувач суверено да манипулира на трасата: миметичко рамниште-поле на смислата. Продукцијата на семантичките ентитети подразбира реверзибилен процес: експанзија (=декондензација) на раскажувачкото јадро (=матрица) во долга, расчленета парафраза со автентични особености и повратниот ефект-конверзија (=кондензација) на метастазираниот нуклеус во првобитна состојба.

Клучни зборови: миметичко рамниште, поле на смислата, динамизација, процес-„водопад“, структура-„езеро“.

1. Опсервација

Рецепцијата* на прозниот дискурс на Хулио Кортасар оквалификувана како „ексцентрична“ својата генеза ја има во фундаменталниот постулат на неговиот литературен опус - феноменот на „непотполното

* Ја имаме предвид наратолошката димензија на категоријата рецепција како сфаќање на јазичниот израз.

опстојување“. Сепак, сè е многу едноставно: човекот е недоволно интензивен партиципиент во сопственото постоење; писателот живее потполно.

Доминантата на фантастиката во прозата на Кортасар овде ја пренебрегнуваме. Нашето поаѓалиште е перспективата на нараторот-омнисцент во два расказа што му „откажале“ послушност на кодот на фантастичното: *Грбот на црното маченце*¹⁸ и *Крај на етапа*¹⁹. Метафоричниот и дескриптивен говор го прави сезнаечкиот раскажувач суверен и неприкосновен оператор со магистралните составки на структурата на овие два текста. Класичната семиотичка постапка воопшто не му го „оспорува“ легитимитетот на нараторското „јас сè“ да манипулира со значењето на трасата: миметичко рамниште-поле на смислата. Аналогно, продукцијата на семантичките ентитети подразбира реверзибилен процес: експанзија (=декондензација) на раскажувачкото јадро (=матрица) во долга расчленета парафраза со автентични особености и, повратниот ефект-конверзија (=кондензација) на метастазираниот нуклеус во првобитната состојба.*

¹⁸ Хулио Кортасар: *Грбот на црното маченце*, во книгата *Крај на етапа*, Темплум, Скопје, 1993 год. стр.1-25

¹⁹ Хулио Кортасар: *Крај на етапа*, op. cit. стр. 42-59

* Како базичен модел се ползуваат експертизите на Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс по однос на начинот на третман на литературно-дијалектичкиот метод *семиоза*. Види: Miroslav Beker: *Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu*, Zagreb, 1991 god. str. 33-40 и str. 111-131

2. Фокализација

Платформа за еден ваков пристап нуди самиот структурен амбиент на двата посочени текста. Во поширока смисла, нараторската диоптрија на расказот *Грбот на црното маченце* става на показ две „игри“ што ги „играат“ субјектите Лучо и Дина. При вообичаеното однесување на Лучо во метрот, овој пат се случува исклучок. Лидерството во неговата „дискретна“ манијакалност го презема Дина, мулатка со сомнителна репутација. Спонтаната игра на прстите, т.е. ракавиците (Игра број 1) од метрот, во станот на Дина се претвора во игра на светлината и темнината (Игра број 2), што пак прераснува во борба за живот или смрт.

Раскажувачката оптика е фокусирана на динамиката на движење (=ритамот) на двата парни ентитета: синтагматскиот пар од атрибут и супстантив: сива ракавица-црна ракавичка и супстантивниот чифт: ракараче од Играта број 1, како и бинарните опозиции: светлина-темнина и живот-смрт од Играта број 2. Значењето на навидум тривијалните „законитости“ и на едната и на другата игра, од миметичкото рамниште, природно конвергира кон полето на смислата. Нуклеусното јадро „се заситува“ со машкиот и женскиот принцип на еросот, како легитимно биолошко „право“ на човекот воопшто и ништожноста на животот, потврдена преку опонентот-смрт!

Сезнаечката нараторска перспектива на расказот *Крај на етапа* има поинаква димензија. Таа опфаќа третман на три ентитета: хиперреалистична уметност, стварност на ниво на текст и субјект. „Повторувањето“ на животните етапи на Дијана се аплицира преку

„изживувањето“ на еден обичен летен ден. Сличноста на натуралистичното сликарство со реалноста „пренесена“ во таа уметност и личната идентификација на Дијана со „празнотијата“ во обете е обезбедена со високиот степен на интертекстуална мотивација. Сликите премногу наликуваат на „реалниот“ амбиент, а Дијана природно се чувствува во него. По таков начин се исполнува миметичкото ниво на значењето. Семантичкиот нуклеус пак, функционира како смисловен „трезор“ на три семантички станици, конвергенти на трите ентитета од површинското рамниште. Процесот на нивната заемно-последователна транспонација го обезбедуваат наративниот императив-веројатност! Зашто имено, не само што текстот како таков „ја издржува“ проверката на вонтекстуалната стварност, ами со неа и автентичната иманентна логика го легитимира својот имунитет. Таа пак, веројатноста, не е ништо друго туку сврзувачко ткиво (=лигамент), носителка на процесот конвергенција, т.е. фактор што го канализира трансферот на значењето од миметичкото ниво кон рамништето на смислата, овозможувајќи го полнењето на нуклеусната структура. Заправо, омнисцентната визија се фокусира кон улогата на веројатноста како наративна категорија воопшто.

3. Демонстрација

Концентрацијата на раскажувачкиот оптикум кон „душата“ на нуклеусната матрица во двата прозни текста што се предмет на наш интерес воопшто не е случајна. Технички, смислата, т.е. „материјата“ што ги исполнува „празнините“ на структурниот скелет има примарна улога во процесот на генерирање и

конституирање на темелната граѓа од која ескалира значење на миметичкото рамниште.

3.1. Таквата семиотичка аксиоматика во расказот *Грбот на црното маченце* претпоставува своевидна *типологија на односи* врз принципот-контраст и принципот-спротивставување и *процес*, т.е. динамизација (=ритам) на нуклеусната супстанца.

Површинското (=миметичко) рамниште во овој расказ ги „има“ Лучо и Дина за актанти. Попрецизно, нивниот однос го детерминира „оската на желбата“, кажано со вокабуларот на Греимас и според неговата наративна експертиза.* Сè се завршува со агресивноста на Дина, сведена на степен на анималност, во амбиент на полутемнина и фатален крај на една случајна средба.

Многу попровокативна за анализа и коментар е длабинската перспектива на овој текст, тогаш кога „значењето“ се транспонира во „смила“: оската на желбата преоѓа во игра на „освојување“ (Игра број 1), а во мрачната и полумрачна атмосфера како средиште за манифестација на несогласувањето на актантите се случува игра за живот или смрт (Игра број 2).

Типологија на односи

Играта број 1 ја играат *раката* и *рачето*. Заправо, првиот „освојувачки“ чекор го прави *црната ракавичка* по однос на *сивата ракавица*. Нотираната граматичка определба на партиципиентите во играта е сосем

* Во таков случај Дина и Лучо се актанти, кои според типот наративна задача дејствуваат како субјект, односно објект. Види: Алжирадес Ж. Греимас: *Елементи за една наративна граматика*, во *Теорија на прозата*, избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, *Детска радост*, Скопје, 1996 год., стр. 93-127

доволна за да се констатира нивниот заемен однос. Деминутивот имплицира женска категоризација, која може да се потврди само преку нејзината биолошка спротивност-машка категоризација. Односите *сива ракавица* : *црна ракавичка*, односно *рака* : *раче* се односи на опозиција (=контраст). Опонентните ентитети се персонализираат до тој степен што стануваат едноставно маж и жена, чијшто однос е повторно однос-контраст. Затоа што динамизацијата на овој однос добива на интензитет, логично, тој станува заемно возвретен. Тогаш тој прераснува (оди чекор понапред) во однос-комбинација, најевидентен во еротскиот чин. Впрочем, целата прва игра има еротска димензија: најнапред е игра на антропоморфизирани предмети (ракавици), потоа е игра на прсти, односно раце и најпосле, игра на тела. „Врвната“ точка на Играта број 1 (=играта на тела) едновременно го означува нејзиниот крај. Почнува Играта број 2. Мажот и жената (=однос комбинација), „доживуваат“ анимализација: стануваат мажјак и женка (=однос контраст)! Сега ни прстите не се веќе прсти туку „канци“; ни рацете не се повеќе раце туку „шепи“. Следува „битка“: физичка пресметка меѓу „мажјакот“ и „женката“ (=однос комбинација), а со цел-потрага по светлина! Се трага по светлина, зашто „владее“ темнина (=однос опозиција). Овој пат не се случува очекуваната хармонија, затоа што светлината и темнината не можат да се спојат, да станат едно. Рамнотежата на контрастот сè уште постои: светлина и темнина. Но, отпочнатата „битка“ полаку еволуира во „војна“ со нова цел: живот или смрт! Или едното или другото. Така, рамнотежата повторно би била нарушена!!! Затоа: и едното и

другото! И живот и смрт! Сега терезијата е веќе хоризонтална!...

Динамизација (=процесуалност)

Процесуалноста на нуклеусната супстанца ја реализираат „играчите“ во двете игри токму затоа што тие се „способни“ да се постават во однос-опозиција (=контраст) и однос комбинација. „Стартот“ на динамиката (=ритамот) на конституираните релации меѓу „играчите“ го „означува“ срамежливото додворување на *црната ракавичка* по однос на *сивата ракавица*. Следува антропоморфизација на предметот: ракавицата станува рака! „Раката“ спокојно го прифаќа „нападот“ на „рачето“, па улогите во лидерството се менуваат. Божем колебливото „раче“ „попушта“ пред упорноста на „раката“ и тие-постигнуваат-согласност! Полека и спонтано, мануелната игра „се збогатува“ со вербален излив на емоции. Се повишува степенот на „хуманизација“-се случува персонализација: „рачето“ и „раката“ стануваат Дина и Лучо: тие водат љубов! По таков начин финишира првиот процес (=крај на Играта број 1). По првиот крај следува вториот почеток. Тука сè уште се само Лучо и Дина, мирни, спокојни, задоволни (=позитивна кулминациона стагнација на процесуалноста). Потоа се „трансформираат“ во мажјак и женка, па шепаи и канци, несогласување, борба (=негативна динамизација на процесуалноста, декаденција на воспоставената хармонија, дегенерација и расчовечување на партиципиентите во односите). Персоналноста на актантите се минимизира: најнапред се анимализира, за најпосле целосно да се неутрализира! Функцијата на анималните актанти

станува функција на апстракциите-светлина и темнина; се случува „судир“, па прудолна ескалација и, уште еден трансфер: најпосле, динамизацијата станува компетенција на апстракциите-живот и смрт. Веќе нема услови за конфликт, така што и процесот завршува.

Процесуалноста на наративната материја од нивото на смислата оформува една, совршена според својот облик амплитуда, со почетна вредност, линија на растење, врвна точка, линија на опаѓање и повторно враќање на почеток.

Симетричноста во структурата на овој расказ е повеќе од очигледна: сè во неа му е подредено на бројот два или пак, функционира двојно, во пар. Најнапред, „физички“ текстот е делив на два дела. Логична е симетријата во совпаѓањето на значењето од миметичкото со она од полето на смислата. Потоа, две игри, два субјекта, две ракавици, две раце, две бинарни опозиции: светлина-темнина и живот-смрт. Симетријата станува уште поевидентна кога ќе се претпостави сликовитиот приказ на амплитудата на процесуалноста (=функционалноста) на матричната супстанца и поставеноста на двете линии. На линијата на растење функционираат два супстантива: ракавици и раце; првиот, подложен на процесот-антропоморфизација, другиот на процесот-персонализација. Врвните точки на двете линии се обединети во телесниот контакт на два човечки субјекта. И линијата на опаѓање има два супстантива: најнапред, тоа се два актанта кои се деперсонализираат до анималност. Антропоморфноста конечно се неутрализира во чисти апстракции, во два бинарни и опонентни супстантива: светлина-темнина и живот-смрт.

3.2. Структурниот ентериер на расказот *Крај на етапа* го легитимира процесот на трикратен преод на трите семантички ентитета од значење во смисла. Длабинската матрица го подразбира нивното речиси натуралистичко совпаѓање, добиено како резултат од процесот транспонација.

Субјект на миметичкото рамниште е Дијана. Објектот е двоен: натуралистичкото сликарство и „стварноста“ пренесена во таа уметност. Првичната незаинтересираност на субјектот по однос на првиот објект се претвора во опсесија, откако ќе се констатира речиси фотографска сличност со вториот објект. Опсесијата оди до тој степен што субјектот наоѓа простор за идентификација со првиот објект (со човечката силуета на сликата од последниот салон на музејот), но, откако претходно ќе се почувствува како дел од амбиентот и атмосферата на вториот објект (Дијана седи спокојно и пуши цигара во онаа соба од куќата за која со апсолутна сигурност може да претпостави дека е насликана на „осамената“ слика во последниот музејски салон што не стигна да го посети). Метонимиската сродност на трите ентитета е последната констатација на ова текстовно ниво. Тоа е и крај на „првата етапа“ на значењето.

Процес-„водопад“

„Втората етапа“ го подразбира процесот на транспонација, заемно-последователна, мотивирана од „сродноста“ на третираните ентитети. Реализацијата на овој преод е можна (=веројатна) преку т.н. процес-„водопад“. Технички, станува збор за онаа меѓуфаза кога се случува преобразбата на семиотиката во

семантика. „Водопадот“ е трикратен: хипер-реалистичното сликарство станува „реалност“ (=потврда на стварноста на ниво на текст, благодарение на веројатноста, односно оправданоста на наративната постапка). Следува сликот на вториот водопад во третиот, или: реалноста „еволуира“ во „субјективна стварност“, исто така веројатна (=субјектот природно партиципира во таа реалност).

Структура-„езеро“

Транспонираниите семантички станици конечно, во „третата“ етапа се „претопуваат“ во својата матрица (=езеро). Полето на смислата (=структура-„езеро“) се исполнува, сега веќе со единственото значење-непрекинатите повторувања на животните етапи на Дијана, кои пак ќе воскреснат следниот и следниот пат, кога Дијана ќе се најде во друг град, во друг хотел што ќе наликуваат на претходните. Тогаш, од езерото повторно ќе се излеат два, три или повеќе водопади што веројатно ќе се претопат во некое друго езеро. Циклусот ќе се повтори уште еднаш или уште повеќепати, животот ќе тече дотогаш, додека не дојде до својата последна етапа.

4. Детерминација

„Пишувај за да постоиш! Создавај за да бидеш човек!“ Така гласи парафразираниот творечки императив на Хулио Кортасар. Според некоја навидум чудна, но во суштина ни малку необична логика, семиотичкиот пристап и составките на структурата на неговата проза ја легитимираат квалификацијата „ексцентрична“. Заправо, „ексцентричноста“ на

Кортасар речиси и не е „ексцентричност“. Или: таа е тоа само навидум, на „површината“ на текстот, на нивото на текстовна рецепција. Длабоко под тоа ниво е смисла; кодирано значење што метастазира. Неговите пипала ја разгрануваат нуклеусната матрица, која, благодарение на сопствената флексибилност и мекотелна натура се враќа во својата номинална состојба, за пак да се повтори...

(Текстот е презентиран на Меѓународниот научен собир во чест на Хулио Кортасар, Скопје, декември, 1999 год.).

Abstract

The dominance of the several narrative entities: the syntagmatic couple of attributes and substantives (such as: *silver glove-black glove*), substantive couple (*hand-handle*) and the binary opposition (*life-death*) from the story “*The black pussycat’s back*”; also hyperrealistic art, or reality manifested on the level of text and subject from the story “*End of the game*” – all these which are “launched” by the structural ambient in both of the analyzed texts, allows to determine the evident symmetry in the first story and the metaphor and the metonymy in the second one. The perfect structure of both texts contributes to perfect transformation (and transposition) from meaning (=superficial level) to semantics (=deeper level). In such a way, the semantics of the narrative entities become incredibly flexible.

Keywords: mimetic level, sematic level, dynamism, process-“waterfall”, structure-“like”.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Beker, Miroslav: Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 god.
2. Хулио Кортасар: Крај на етапа, Темплум, Скопје, 1993 год.
3. Алжирадес Ж. Греимас: Елементи за една наративна граматика, во Теорија на прозата, избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996 год., стр. 93-127.

ПРИКАЗНА (И) ЗА СУДБИНИТЕ ЧОВЕЧКИ

(Кон феномените *ковчег* и *коњи* во романот „Азбука за непослушните“ од Венко Андоновски и медитеранската приказна „Коњите на Свети Марко“ од Милорад Павиќ)

Апстракт

Оваа статија ја третира проблематиката на детаљот во наративен текст. Фокусот на интересот е насочен кон естетските категории - „ковчег“ и „коњи“ во романот „Азбука за непослушните“ од Венко Андоновски и расказот „Коњите на Свети Марко“ од Милорад Павиќ. Се посматраат од гледна точка на нараторската диоптрија и според темпоралниот статус. Тенденцијата е да се укаже на моќната семантичка обременетост на литерарната подробност и нејзината флексибилност да го манифестира своето значење на површинско (=миметичко ниво) и длабинско рамниште (=ниво на смисла).

Клучни зборови: детаљ, „ковчег“, „коњи“, ниво на значење, ниво на смисла.

1. Пристан

Обидувајќи се дискурсот на оваа статија да го прилагодиме на текстовите што се предмет на наша опсервација, ја озаглавуваме како приказна. Приказна за судбините човечки.

Оваа приказна е приказна за две приказни. Приказна за еден ковчег и вистина за едно пророштво. Или: за душата на човекот и зборот и историја на словенскиот свет, но и своевидна хронологија на европската цивилизација и култура. Се фокусираме на два мошне фреквентни наративни ентитета, кои во контекстот на сопственото библиско, односно митско и историско опкружување добиваат универзален карактер: литерарниот факт ковчег во романот *Азбука за непослушните*²⁰ и феноменот коњи во расказот *Коњите на Свети Марко* од Милорад Павиќ.²¹

Поаѓалиште во пристапот е позицијата на нараторот кој во двата посочени текста* се однесува речиси идентично. Всушност, раскажувачката оптика не е строго издиференцирана, така што нараторот го отпочнува своето раскажување со став на омнисцент, за тогаш кога ќе затреба, спонтано, благо и речиси стихийно да продолжи да говори во прво лице. Опитниот читател лесно може да ја одреди границата меѓу наративните пасажии во кои сезнаечкиот, односно јас-раскажувачот се суверени оператори со магистралните составки во структурата на текстот. Сепак, наизменичната промена на раскажувачката диоптрија воопшто не го оспорува квалитетот на нарацијата. Раскажувачите на приказните за судбините човечки се дотолку неприкосновени во својата

²⁰ Венко Андоновски: *Азбука за непослушните*, во книгата: *(При)казни, Детска радост*, Скопје, 1988 год., стр. 85-212

²¹ Милорад Павиќ: *Коњи Светога Марка*, во книгата: *Медитеранске приче, Октоих*, Подгорица, 1995 год., стр.153-161

* Во натамошниот текст: АН од ВА, односно КСМ од МП

позиција, што се способни, сосем легитимно, да манипулираат со значењето на релација: миметичко рамниште-поле на смислата.

Семантичката аксиоматика на двата текста подразбира продукција на значење по таков начин што матрицата (=семантичкото јадро) метастазира, доживува експанзија во долга, расчленета парафраза, која во секој миг ја има контролата над сопствената иницијална состојба.²²

2. *Допирни точки*

Сама по себе се наметнува дилемата: што го чини сврзувачкото ткиво кое ги доближува романот на Андоновски и медитеранската приказна на Павиќ?

Структурниот амбиент на АН од ВА и КСМ од МП дозволува библиска, односно митска рецепција. Историската димензија е константа на лигаментот на овие два текста. Читателот-намерник без поголем ментален напор ќе забележи дека во романот АН од ВА, во ликот на Исијан Убавиот може да го препознае

²² Како базичен модел се ползуваат експертизите на Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс по однос на начинот на третман на литературно-дијалектичкиот процес семиоза. Имено, според Рајфатер, под семиоза се подразбира литературен дијалектички процес на квалитативна трансформација на значењето во смисла, т.е. семиотички преод од рамништето на значењето на нивото на смислата. За Пирс пак, ниеден поим (=знак) не е сам по себе заклучен, ами бара потврда, натамошно објаснување. Појавата според која, еден знак се однесува на друг знак, така што генерира бесконечна низа знаци, Пирс ја нарекува семиоза. Види: Miroslav Beker: *Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 godina, особено str. 33-40 и str. 111-131.*

нашиот господ Исус Христос, којшто низ раскажувачката оска се легитимира како пратеник на Константин Филозоф. Но, Исијан е Исијан само на миметичко рамниште. Во длабинската структура на текстот, во полето на смислата тој е Господ, симнат на земјата меѓу краснописците во манастирот Полихрон во Мала Азија, во летото господово 863-то, непосредно пред многу значајната Моравска мисија. Тука е за да покаже како да се разликува доброто од злото, како да се препознае вистината, за да го потсети народот дека коработ на дедо Ное чека да заплови уште еднаш. Заправо, смислата на неговото доаѓање со сиот негов имот-црно ковчеже и секира е: безгласно да им каже на монасите (читај човештвото!) дека сепак го има, дека постои, дека тој, Господ е во сите нас, дека нашиот Господ сме ние самите и нашите човечки души. Овој Господ без зборови ја зборува вечната вистина дека сепак, надежта умира последна!

Сезнајкото пак, од расказот КСМ од МП, кој без пардон знае да проговори и во свое име, не е никој друг ами големиот митски љубовник, мрзливецот и убавец Парис. Меѓутоа, овој Парис е поинаков од оној којшто го познаваме преку циклусот митови за Троја. Крајот на приказната на Павиќ, всушност, го означува почетокот на вообичаениот темперамент на тројанскиот принц. Текот на нарацијата става на показ еден остроумец, речиси мудрец, кој сепак е партиципиент на митската лексика, така што не е имун на предодреденоста на судбината. Тој, нараторот Парис, се концентрира кон митски и цивилизациски помалку популарниот свој помлад брат Елен, од чија што видовидост зависи европската и безмалку иднината на светот. Содржината

на пророштвото на Елен е доминанта на површинското рамниште на текстот. Вистината пак на пророштвото го исполнува семантичкото јадро под нивото на текстовна рецепција. А сè се врти околу четирите, во бронза излиени коњи што до ден денес ја красат венецијанската базилика Свети Марко и сè уште изнудуваат воодушевувачки погледи од посетителите на градот-атракција.

Пренебрегнувањето на наративната категорија време е уште една заедничка одлика на двата анализирани текста. Не се работи за целосно запоставување на овој литерарен ентитет, како што тоа понекогаш може да биде случај во чисто дескриптивните подрачја, зашто имено, не постои проза што би допуштила отсуство на темпоралната составка. Станува збор за кондензација на огромни временски периоди на релативно мал текстовен простор. И двајцата автори приодот кон овој елемент од структурата го прават на себесвојствен начин, меѓутоа, ниту во едниот ниту во другиот случај не се исклучува тесната, речиси неминовна поврзаност со „подробностите“ ковчег и коњи кон кои првенствено е фокусирано нашето внимание.

Романот АН од ВА сублимира временски опсег од околу девет столетија на нешто повеќе од стотина страници. Тука заемно се надополнуваат мисионерската улога на Исус Назараќанецот во подемот на христијанството како цивилизациска придобивка со почетоците на покрстувањето и просветувањето на Словените. Тоа е резултатот што го дава смисловното (=симболичко) рамниште. Површинското ниво на текстот подражава дејство локализирано во едно

светилиште, временски прецизно лимитирано во годината 863-та, кога се прават финалните подготовки за изведување на најголемата по обем и значење мисија на солунските браќа Кирил и Методиј. Настаните се прекршуваат преку дејствувачите: уважениот за нашиот анонимен наратор отец Варлаам, отец Ефтимиј Црвениот, брилијантниот препишувач Михаил Непорочниот и Исијан, медијаторот меѓу нив и отец Кирил. Релациите меѓу субјектите ги обезбедуваат буквите, т.е. азбуката за непослушните, еден ковчег и во него едно перце од птица и уште една секира. И толку. Но, концентрираната на овие ентитети приказна од перспектива на наративното упориште време толку ескалира, доживува таква експанзија што најпосле, како краен впечаток се наметнува сознание тотално безвременско: судбината човекова зависела и ќе зависи од „материјата“ и состојбата на неговата душа, од способноста да се биде свој, да се биде оригинален, од мудроста и моќта да се допре до вистината за себе и за светот околу себе.

Темпоралниот статус на медитеранската приказна на Павиќ приближно може да се определи вака: времето овде го нема и го има. Кога го нема, кога е хронолошки неопределено, тоа време е дамнешно и митско, можеби поточно тројанско и по малку Хомеровско. Во секој случај, двај на места ги „прелева“ границите на познатите настани врзани за енигмата Троја. Меѓутоа, кога тоа, времето, престанува да биде митско и почнува да станува историско, тогаш со крупни чекори ја пречекорува антиката, средновековието и „оддеднаш“ стигнува до нашиот дваесетти век. Огромна концентрација на време во само

дваесет и два отпечатени реда. Успешен и неверојатен пркос на историјата!!!... Просторот е прецизно конкретизиран-италијанскиот град на вода и во него една катедрала. А на неа четири монументални споменици, многувековни неми сведоци на историјата. Како и ковчето во романот на Андоновски и тука, коњите се коњи само навидум. Нивното присуство на фасадата на венецијанската базилика, во полето на смислата добива димензија на фаталност.

Кобното и судбинското се последната карика во синцирот-лигамент меѓу романот АН од ВА и расказот КСМ од МП. Низ неколкуте илјадници оловни редови дише судбината и историјата на христијанството, словенскиот свет, на човековата цивилизација воопшто...

3. Засебен пристап

За ковчето

Не еднаш и не првпат во своето творештво Венко Андоновски посветува внимание на феноменот ковчег.²³ Се дистанцираме од сеопфатен третман на овој елемент во неговата литература, од проста причина што, според нашевидување, ковчето од романот АН антиципира значење што парцијално се сретнува низ другите текстови на овој автор.

Наративниот ентитет ковчег почнува да егзистира низ романот како подробност. Сепак, уште при првото соочување со него, станува јасно дека тој не е обичен минијатурен факт, ами дека овде или онде, порано или подоцна, раскажувачката структура, преку

²³ Венко Андоновски: *Словенскиот ковчег* во книгата *Три драми, Култура*, Скопје, 1998 год. стр. 5-77

својата иманентна каузалност, ќе му го обезбеди вистинското значење и смисла. Тоа и се случува.

„ (...) Замислувам дека светот има форма на ковчег што Седржителот го носи под мишка“, вели анонимниот јас-наратор на почетокот од второто поглавје во романот АН од ВА. „ (...) И уште мислам дека сè на овој свет има форма на ковчег, и дека целиот свет е голем ковчег во кој се ставени помали ковчежиња, а во нив уште помали. Зарем мртвите кога ги праќаме на оној свет, не ги ставаме во ковчег? Зарем кога доаѓаме на овој свет не нè ставаат во лулка, што е налик на ковчеже? Куќите наши зарем не наликуваат на ковчег со поклопка озгора, за да не вrne и за да ни биде топло внатре? Бунарот зарем не е ковчег во кој се чува богатството на животот-водата! И зарем манастирот наш не е налик на ковчег со богатство, како и коработ што плови по морето, со вредни нешта во утробата? Па и утробите на жените, не ли се ковчези во кои се чува она што треба да се роди, да се сочува, за да не му наштети нешто? Телото ковчег не ли е за душата, и небото поклопка не ли е од еден ковчег, поклопка издупчена, за да ни доаѓа виделина од виделата небески? *Ја љубам таа слика на светот како голем ковчег, оти е добра* (...) ²⁴ (курзив Л.К.)

Која и каква е супстанцата на ковчегот?

Според кажувањето на нашиот симпатичен наратор, „целиот свет е голем ковчег“ кој, многу едноставно, функционира според принципот-руски кукли. И уште вели (а звучи мошне уверливо и потполно успева да нè убеди) дека телото е ковчег на душата. Или: телото е нештото еднадвор, видливото; а

²⁴ Венко Андоновски: *Азбука за непослушните*, op. cit. стр. 94, 95

она што е внатре и е невидливо, спиритуално-е, тоа е душата! Значи, како читатели сме мошне вешто заведени, речиси маѓепсани од моќниот анонимец кој ни говори за ковчег и во него многу ковчежиња, за тело и во него душа. Во една ваква констелација, дури и за Господа наоѓа простор, па вели: „ (...) И Господ е невидлив, оти и тој не е надвор, ами внатре во човека, положен во нашите души. А, нашите души понајчесто се гробови Божји, оти се темни како гробници и во нив положеното од Бога не се виѓава.,“²⁵ Ни помалку, ни повеќе, онемениот краснописец од манастирот Полихрон во Мала Азија зборува за светот и неговиот поредок, за човекот и она што го прави човек, за вечната и неминовна проникнатост меѓу макро и микрокосмосот.

Матричната материја на ентитетот ковчег ја чинат две семантички станици, чиешто експлицитно толкување воопшто не и е туѓо, ниту пак непознато на човековата емпирија: Господ е во нас, мојот Господ тоа сум јас, нашата судбина зависи од нас! (=семантичка платформа бр.1)

Искуството на древната мудрост пак, нè научи дека вистината и зрелоста подразбираат себепознавање и спознание за светот околу себе. И ова го има во ковчегот на Убавиот. А доаѓа од утробата на буквите: „(...) Да погледне зад буквите, во нивната утроба; проба да ни ги отвори очите, слепци да исцели, да видат оти зад буквите со кои денес пишуваме стојат слики, и дека зад секоја од нив по една историја, по една повест, по едно нешто се крие (...)“²⁶. Ете затоа, на дното на

²⁵ Ibidem, стр. 88

²⁶ Ibidem, стр. 90, 91

ковчегот на Исијан се наоѓа само едно перце.
(=семантичка платформа бр.2)

Во литературното и културното наследство, разгранетата симболика на феноменот ковчег се врзува за старозаветниот дедо Ное и неговиот кораб (=ковчег), „(...) кој плови низ водите на потопот и ги содржи сите елементи на циклична обнова. Меѓутоа, ковчегот подразбира и спознание и свето знаење и претставува своевидна историска придобивка, зашто Ное го сочувал претпотопското искуство, но и затоа што многу често тој се споредува со Христа, а коработ со крстот. Најпосле, ковчегот е симбол на скровиште за богатство, но не било какво богатство, туку богатство на спознанието и животот и претставува начело за зачувување и преродба на суштествата.“²⁷

Значењето на ковчегот (=сандакот), што како единствено свое богатство го носи со себе Исијан Убавиот е комплементарно со она од светското културно и цивилизациско искуство. Зашто имено, и според онемениот краснописец од манастирот Полихрон во Мала Азија и Господ си го носи под пазуви ковчегот на светот и се грижи за човештвото, бидејќи тоа е предмет на неговата љубов.

За коњите

Во колективната меморија на народите од светот, феноменологијата на коњот стекнала првенствено митска рецепција. Таква каква што е и во приказната на Павиќ. „ (...) Коњот испливува од утробата на земјата или од длабочините на морето,

²⁷ J. Chevalier, A. Cheerbrant: *Rjecnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983, str. 295

галопирајќи како крвта во вените. Овој архетипски коњ, син на ноќта и на тајните, носи смрт и живот, бидејќи е поврзан со огнот, разорен и победоносен и со водата, хранителка и давителка (...). Тој е најблагородното што човекот го стекнал. Но, ништо не е стекнато засекогаш, па и покрај таквата светска слика, мрачниот коњ ја продолжува во нас својата пеколна трка: час е корисен, час е погубен²⁸.

Како битен елемент во структурата на текстот, наративниот ентитет коњи неколкукратно се прекршува низ медитеранската приказна на Павиќ: првпат се сретнува во заглавието (и во заглавието на целата збирка раскази), уште еднаш на патувањето на Елен во Цариград и последен пат во извештајот на италијанскиот весник *Corriere della sera*, од 21-ви март, 1975-та година, кога еден од четирите бронзени коњи бил отстранет од фасадата на црквата Свети Марко во Венеција, зашто неговата бронзена глазура била зафатена од рак. Заедно со информациите дека коњите потекнуваат од векот на Александар Велики и дека во 1204-та година крстоносците со галии ги пренеле од Цариград во Венеција - се добива билансот за присутноста на третираниов наративен ентитет на миметичко рамниште.

Меѓутоа, она што побудува посебен интерес и што го возбудува дури и масовниот читател е сознанието за смислата што тој ја носи под нивото на текстовна рецепција. Поврзан со водовитоста на лик кој има многу мал простор во митологијата, фаталноста на коњите станува реалност: „-Погледни ги добро коњите.

²⁸ Ibidem, str. 270, 271

Тие сега мируваат. Но, кога коњите ќе се помрднат, пропаѓа едно царство²⁹. Значи: кога коњите се стабилни, тогаш се полезни; ако се помрднат, тогаш се погубни, ни помалку ни повеќе-за цело едно царство!

Во годината 1975-та, коњите не се помрднуваат, ами уште полошо: еден од нив „се разболува“ и бидува отстранет. Причините за „болеста“ на еден од четирите коњи во текстот на Павиќ се најмалку две: едната со симболична, другата со стварносна димензија.

Имено, симболиката на коњот, меѓу другото подразбира дека: „(...) Коњот е видовит и водач; тогаш тој управува, бидејќи само тој може да помине неказнето низ тајните недостапни за разумот.“³⁰ Кај Павиќ, видовитоста е атрибут на Елен, но таа не би имала ефект ако функционира независно од бронзените коњи и нивното мирување или придвижување. Впрочем, пророштвото припишано на коњите постои и пред Елен да ја препознае видовитоста како своја карактеристика.

Зошто еден од четирите коњи е „нападнат од рак на бронзата“ токму на почетокот на последната четвртина на XX-от век? Зошто токму тогаш кога најмногу требаше да се ужива во плодовите од научно-техничката револуција од претходното столетие? Одговорот е експлицитен: „(...) Цели 23 века овие коњи успешно одолеваа на налетите од морето и дождовите, но не можеа да се спротивстават на затруениот воздух на нашето време.“³¹

²⁹ Милорад Павиќ: *Коњи Светога Марка*, op.cit. стр. 159

³⁰ J.Chevalier, A.Gheerbrant: *Rjecnik simbola*, op.cit. стр.272

³¹ Милорад Павиќ: *Коњи Светога Марка*, op. cit. стр. 161

Што е она што го труе „воздухот на нашето време“? Според заклучокот на нараторот, одговорноста треба да ја понесе целото човештво, зашто кога еднаш стекнатите придобивки не се почитуваат, злото им враќа со зло токму на оние што го продуцирале. „Лошото време го прават лошите луѓе“, би рекол Петре М. Андреевски. Тука „лежи“ реалната димензија на причините за „болеста“ на коњот и неговото жалосно симнување од монументот Свети Марко во Венеција.

4. Универзалија

Фаталноста како заеднички белег на наративните ентитети ковчег и коњи во двата анализирани текста достигнува степен на ригорозност: таа конечно ја заситува утробата на нуклеусната матрица во полето на смислата. Смислата пак, „се осмислува“ преку длабочинскиот мониторинг кон внатешноста на ковчегот и сензибилноста на древните бронзени коњи. Таквиот поглед е/треба да биде вечен.

А ние само ја нотираме како искрена порака (читај молба!)

-Не дај боже дедо Ное да одлучи повторно да замине на пловидба! И: да му се молиме на Господа да не се поместат коњите на Свети Марко од своето лежиште! Или подобро: не само да се молиме!...

(Зборник на трудови, Европски универзитет – Република Македонија, Скопје, 2008 год., стр.53-61)

Abstract

This study treats the problematics of detail in narrative text. The main focus of interest here is directed towards the two esthetic categories denoted as “chest” and “horses” in the novel “Alphabet of the insubordinate ones” by Venko Andonovski and “The horses of Saint Mark”, a short story by Milorad Pavic. They are observed from the view of narrative dioptry and according to its temporal status. The tendency is to suggest the powerful semantic load of the literary particle and its flexibility to manifest its own meaning on a superficial (=mimetic level) and a deeper (=semantic) level.

Keywords: detail, “chest”, “horses”, meaning level, semantic level

ЛИТЕРАТУРА:

1. Венко, Андоновски: Азбука за непослушните, во книгата: (При) казни, Детска радост, Скопје, 1988 год., стр. 85-212
2. Beker, Miroslav: Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 god.
3. Павиќ, Милорад: Коњи Светога Марка, во книгата: Медитеранске приче, Октоих, Подгорица, 1995 год., стр.153-161
4. Chevalier J, Cheerbrant A.: Rjecnik simbola, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983 god.

МИТОТ ЗА АХИЛ ИЛИ ФЕНОМЕНОТ НА ИСКЛУЧИТЕЛНОТО ХЕРОЈСТВО

Апстракт

Оваа статија прави обид да го претстави „феноменот Ахил“ како синоним на исклучително херојство.

Двојната природа на митскиот великан-човековата и божествената, се посматра од две стојалишта: во контекстот на иманентниот митски и Хомеровски амбиент, како и од перспектива на современата политичка стварност.

„Феноменот Ахил“ покажува присуство на висока доза на индивидуализам, а според тоа и склоност кон политичката (па и економската) идеологија на либерализмот.

Тенденцијата на трудот е да се валоризира универзалниот квалитет на митскиот херој, кој, не толку полека, но сигурно, прераснува во „херој на нашето време“.

Клучни зборови: „феноменот Ахил“, индивидуализам, колективен дух, либерализам, конзервативизам, социјализам.

1. Пристан

Полубогот Ахил е еден од најкомплексните, најконтровеверзните и најславни ликови во грчката митологија. Митот за Ахил припаѓа на циклусот митови за Троја.³²

³² Според митот, Ахил бил син на фтијскиот крал Пелеј и морската богинка Тетида. Судбината му подарила изобилство доблести, но

му ја ускратила единствено среќата. Се родил во брак кој на неговата мајка \$ бил наметнат, зашто имено, Тетида требала да се омажи за Зевс. Но, кога Зевс од Прометеј дознал за пророштвото дека синот на Тетида ќе го надмине во храброста својот татко, тој, во своја корист ја омажил Тетида за смртен човек. Кога Ахил се родил, Тетида, според преданието, го челичела така што го потопила во Стикс, реката на подземниот свет, држејќи го за петата. Благодарение на тоа, телото на Ахил било покриено од невидлив оклоп, а само петата му останала ранлива. Според друго предание, Тетида го калела Ахил така што му го премачкувала телото со амброзија (правејќи го по таков начин речиси бесмртен) и го ставала во оган. Кога во една прилика Пелеј ја затекнал Тетида како го држи Ахила во оган, посегнал по мечот за да ја усмрти, но таа се засолнила во морските длабочини. После овој настан, Тетида веќе не му се вратила на Пелеј, а Ахил бил доверен на грижливи старатели. Тој, веќе на десетгодишна возраст се одликувал со својата храброст и брзина. До полнолетството научил сè што било потребно за еден јунак да преживее: да се однесува како маж, да ракува со оружје, да гледа рани, да свири на лира и да пее.

Тетида знаела за пророштвото дека, нејзиниот син ќе биде ставен пред избор: долг живот без слава или краток и славен живот на јунакот. Иако му посакувала слава, како мајка, секако, му давала предност на животот. Кога ахајските кралеви почнале да се подготвуваат за војна против Троја, Тетида го засолнила Ахил на островот Скира, кај кралот Ликомед, каде што преоблечен во женски фустани, живеел меѓу ќерките на кралот. Со помош на пророкот Калхант, кралот Агамемнон дознал за скровиштето на Ахил и ги испратил по него Одисеј, кралот на Итака и Диомед, кралот на Агрејците. Двајцата, проблечени како трговци, распослале стока пред ќерките на кралот, така што меѓу скапоцените ткаенини и накит, божем случајно оставиле и еден меч. Кога на договорениот знак пред палатата се зачул воен знак од нивните другари и свекот на оружје, сите девојки се разбегале од страв, но една рака го зграбила мечот. По таков начин Ахил се открил и без долги убедувања се согласил да ѝ се придружи на ахајската војска. На чело на Мирмидонците, војската на неговиот веќе стар татко, Ахил пристигнал пред ѕидините на Троја и за девет години војување успеал да освои дваесет и три града од околината.

Од неговиот татко наследил воена облека, копје и штит. Самата негова појава предизвикувала страв во редовите на Тројанците. Ахајската војска и сите нејзини војсководители го почитувала како најхрабар и најуспешен војник. Исклучок бил врховниот заповедник-Агамемнон. Настанот што најмногу ќе го прослави Ахил се случува во десеттата година од Тројанската војна. Имено, Агамемнон ќе му ја одземе на Ахил неговата омилена робинка Брисеида, заради што Ахил одбива да учествува во натамошните битки против Тројанците. Ефектот од апстиненцијата на Ахил на бојното поле се огромните човечки и материјални загуби за Ахајците. Ахил барал враќање на робинката и извинување од Агамемнон. Муѓутоа, по смртта на неговиот најдобар другар Патрокло (Патрокло, облечен во воената облека на Ахил ќе биде убиен од Хектор, на бојното поле), гневот на Ахил кон Агамемнон се претвора во омраза и потреба за одмазда спрема Тројанците. Откако Хефест, богот на оружјето, ќе му искова нов оклоп за само една ноќ, Ахил заминува кон Троја. Пред сидините на градот, тој го повикува Хектора на двобој. Хектор, во името на патриотизмот, излегува на двобој, иако знае дека ќе загине. Откако ќе го убие, Ахил го влече со својата двоколка мртвото тело на Хектор околу сидините на Троја. По таков начин се случува психолошка неутрализација на првобитно акумулираниот гнев, зашто имено, Ахил не ќе можел да биде мирен ако не го испразнел гневот. После овој исклучителен настан во грчката митологија воопшто, Ахил го отстапува мртвото тело на Хектор на неговиот татко Пријам, кралот на Троја, така што Хектор е погребан со сите почести достоинствени за голем јунак, а Ахајците неколку дена биле во примирје со Тројанците. Но, на Ахил не му било судено да го доживее падот на Троја, така што и самиот гине, набрзо по смртта на Хектор. Ја победил и убил и кралицата на Амазонките, Пентезилеја, која ѝ притекнала на помош на Троја, како и Мемнон од Етиопија, новиот врховен заповедник на тројанската војска. Кога после неговата смрт Ахил влегол во Троја, на пат му застанал самиот Аполон (кој во Тројанската војна бил еден од боговите заштитници на Троја). Ахил ќе го навреди Аполон барајќи од него да му се тргне од патот. Аполон ќе побара од Парис, помалиот син на Пријам и брат на Хектор да ги напне лакот и стрелата кон Ахиловата пета, неговото единствено смртно место. Смртоносниот крик на

Полубожествената природа на најголемиот јунак во Тројанската војна го прави Ахила феномен. Имено, како дете на смртен татко и мајка-богинка, тој е „осуден“ целиот свој краток и славен живот да се соочува во човековото и божественото во себе. Моќен како бог, а сепак смртен во петицата. Бескрајно храбар воин, а нежен и чувствителен љубовник. Ревносен борец, а верен пријател.

„Исклучителното херојство“ на Ахил, барем онака како што е запаметен според античката грчка традиција и од Хомеровата „Илијада“ е особено манифестантно во борбените настани околу Троја, непосредно пред убиството на Хектор.

2. „Феноменот Ахил“

Во „Илијадата“ на Хомер, Ахил како лик добива исклучителна вредност. Почетокот на епот го нотира „гневот на синот на Пелеј“, кому, иако најзаслужен ахајски воин, му е нанесена голема неправда: врховниот војсководач Агамемнон му ја одзема омилената робинка-Брисеида. И не ќе беше овој чин толку неприличен, само ако не му се случеше токму на Ахил.

полубогот ја надвикало бојната врева. Во мигот на смртта, тој, со страшна клетва ги проколнал Аполон и Троја. За мртвото тело на Ахил се разгорела страшна битка. Најпосле, Ахајците успеале да го одземат од тројански раце и свечено да го погребат на висока могила, која дошол да ја запали самиот бог Хефест. Потоа неговата пепел ја измешале со пепелта од телото на Патрокло и над нивниот гроб подигнале висока могила од глина, за насекаде по светот да се објавува славата на двајцата јунаци. Види: Vojtech Zamarovsky: *Ahíl, Junáci antičkých mýtův, Školská knjiha, Zagreb, 1989 godina, str.10,11,12.*

Гневот на воинот е лајт-мотив во Хомеровата „Илијада“ и иницијална каписла за разоткривање на „феноменот Ахил“. Епопејата нема да заврши сè дотогаш додека тој гнев не се неутрализира. Прва трансформација на факторот-гнев е Ахиловата рамнодушност што резултира со апстиненција од битките. Тоа пак, придонесува за напредување на Тројанците, а загуби за Ахајците. Рамнодушноста ќе добие нов облик и квалитет, доживувајќи втора преобразба во омраза на Ахил кон бескрупулозниот Агамемнон, наспроти настојувањата на ахајските војни да го предомислат него и да го одоброволат Ахил да се врати на бојното поле. Омразата пак, преминува во потреба за одмазда тогаш кога ќе биде убиен Патрокло, најдобриот пријател на Ахил. По таков начин, гневот ја доживува третата трансформација. Ахил се одмаздува така што излегува на двобој со Хектор и, откако ќе го убие, прави еден, исклучително нехуман чин-со својата двоколка, го влече мртвото тело на Хектор околу сидините на Троја.

Од техничка гледна точка, Ахиловиот гнев е веќе „испразнет“, така што раскажувањето може да заврши. Тоа и се случува. Покајувањето на Агамемнон веќе нема никаков ефект по однос на натамошното однесување на Ахил и нарацијата воопшто. Сличен, декоративен придонес има и „додадената“, но едновременно и исклучително значајна епизода од грчката народна традиција - опширниот опис на погребот на Хектор.

Првото прашање кое заслужува одговор е-зошто Агамемнон не смеел да го навреди, или можеби подобро, зошто Агамемнон, при сè што бил прв човек на Ахајците, требал да внимава и во секоја прилика да

го удостојува Ахила? Затоа што од херојството на Ахил зависел исходот од битките на Ахајците со Тројанците, но и затоа што Агамемнон, освен што бил мудар, требал да биде и практичен. Она што современиот граѓанин треба да го има предвид е дека, станува збор за „епски времиња“, за робовладателско општество кога се почитува високиот човечки и патриотски морал, кога машкоста, воинственоста, хероизмот и особено суетата се од примарно значење. Втората пак дилема која што се наметнува е-дали гневот на Ахил е оправдан, особено знаејќи дека неговата натамошна апстиненција од битките придонесува за непроценливи загуби за таборот на Ахајците? Одговорот треба да ја потврди тезата за „феноменот Ахил“.

Ахил е полубог, па самиот тој факт го дистанцира од обичните смртници и, што е мошне значајно, го прави колку близок толку и далечен од боговите. Декларативно, тој е смртен само во петицата, но во суштина, сепак е смртен. Тоа пак, подразбира дека ги поседува сите човекови доблести и слабости: умее да љуби, да биде пријател, да биде суров и немилосрден... „Човековоста“ го прави Ахил слаб, а слабоста, полубогот ниту сака ниту пак, смее да ја признае и, уште помалку, да ја манифестира. Сопствената слабост Ахил перманентно ја „задушува“, ја потиснува во себе. Од една рационална гледна точка, таквата психолошка состојба не е здрава и човек тешко може да „се носи“ со неа. Но, Ахил тоа го прави до крај! „Боговското“ на Ахил доаѓа до израз во неговиот исклучителен хероизам. Во таа смисла, му нема рамен.

Судирот на човечкото и боговското е „феноменот Ахил“, *par excellence*. Тој достоинствено го

„живее“ тој вечен немир, таа расчереченост меѓу бесконечната моќ и бесконечната немоќ, обидувајќи се и, веројатно, успевајќи-сопствената ментална терезија секогаш да ја одржува во хоризонтална положба. Но, за тоа треба исклучителен напор и вештина. Ахил останува доследен на својата полубожествена природа.

Објективниот оптикум по однос на „феноменот Ахил“ ни дава за право да констатираме дека личност од таков калибар во реалноста не може да постои. Ахил е исклучиво и исклучително фиктивно, литературно, т.е. митско суштество, така што само од таа перспектива посматран, обичниот читател и човек би можел да го сфати и не само да му се восхитува, туку и да му прости. Да му прости можеби и за страшниот чин на сквернавење на мртвото тело Хекторово.

Универзалната димензија на митот за Ахил лежи во сознанието дека, секој еден може едновременно да се чувствува и неприкосновено моќен и бескрајно немоќен, и бог и човек. Веројатно тоа е она што нè прави луѓе, зашто човекот го измисли богот за да ја оправда својата несовершеност.

3. *Ахил vis a vis Хектор*

Несомнено, Ахил немаше да биде толку маркантна митска фигура ако циклусот митови за Троја не го „произведеше“ и Хектор. Двајцата колоси на античката митска култура и Хомерови миленици се податни за компаративна анализа од неколку аспекти: како војсководители, како засебни индивидуалности, како партиципиенти на колективот.

Третманот на Ахил и Хектор како војсководители дозволува речиси синхронизиран пристап. Потенцираме

- речиси. И двајцата се храбри, но храброста на Ахил се граничи со хероизам. Заправо, Ахил покажува безграничен хероизам. Потсетуваме-тој е сепак, полубог! И Ахил и Хектор се достоинствени. Првиот, до крај го чува личниот интегритет, вториот води сметка колку за себе, толку повеќе за своите поданици-Тројанци. И Ахил е честољубив и Хектор е честољубив, исто така. Ахил е склон да ја сочува сопствената чест, зашто како полубог и со репутација на најхрабар воин, не ни може да постапува поинаку. Хектор се грижи за личната чест, по таков начин што таа е силно поврзана со честа на неговата родна Троја. Имено, кога треба да замине на неизбежниот двобој со Ахил, Хектор се разоткрива и преку своето силно изразено чувство за реалност: тој е свесен дека ќе го изгуби животот; знае дека и Троја ќе падне, но должноста го повикува да го стори тоа, пред сè во името на честа на Троја. Овој настан пак, Ахил го предизвикува исклучително од лични побуди.

Второто ниво на споредба е индивидуалноста, односно персоналноста. Од естетска гледна точка, и митот и Хомеровата „Илијада“, но особено епопејата ги краси впечатлива наративна техника кога станува збор за претставувањето на митските карактери. Секој лик е засебна приказна, а такви се дури и боговите-сосема индивидуализирани, со свои интереси, типичен начин на однесување, на размислување, на војување. Индивидуалноста како белег се истакнува како посебен квалитет на Хомеровата поетика.

Ахилевата персоналност подразбира: суетност, егоизам, претпоставување на личното пред општото и колективното. Ахил е „суштество само за себе“. Тој

можеби си дозволува да покаже слабост единствено пред својата мајка, но станува збор не за слабост во буквална смисла, туку само за потреба од разговор, советување, консултација. И повторно, ќе постапи така како што тој сака. Ахил е нежен љубовник, но не е создаден да живее во пар, „да тихува во двојка“. Ахил е прекрасен пријател, но секогаш е над него, над пријателот. Неговата доминантна фигура го прави другиот покорен, послушен. Тој е толку насочен кон себеси што како читатели сме силно, но пријатно изненадени кога без противење ќе го предаде мртвото тело на Хектор на неговиот татко Пријам и ќе прогласи повеќедневно примирје. Дали можеби по таков начин Ахил не им дава примат, макар и за миг, на своите човечки корени? Зарем во тој момент не сме очевидци на перманентниот процес на колебање меѓу човекот и богот во него? Најпосле, концептот на митскиот и Хомеров лик на Ахил допушта висока индивидуалност, до таа степен што и неговата суетност и себичност се чинат мотивирани и оправдани. „Феноменот Ахил“ е впрочем „најагресивниот“ ентитет во оваа приказна.

И Хектор има своја индивидуалност. За разлика од Ахил, кој во оваа смисла е издигнат на пиедестал, Хектор се стопува со масата други јунаци. Неговата индивидуализираност е повеќе резултат на постапката на создавање мит, односно на Хомеровото поетско мајсторство-секој лик да биде типичен, отколку што неговите засебни особини се макар и блиску до оние на Ахил. Хектор е пред сè тројански принц; тој е нежен сопруг и грижлив татко, кој едновременно општото и колективното го претпоставува над личното и индивидуалното. По ова тој е различен од другите

митски херои, според ова е тој единствен и индивидуализиран, но со ова е и сосема поинаков од Ахила. Очигледно е дека создавачите на митот, а Хомер сигурно, воделе сметка по однос на Ахил да постават лик што барем приближно ќе може „да се носи“ со него, за да постои рамнотежа во раскажувањето, за да има плус и минус, за читателите да се двоумат на чија страна да застанат, за да има напнатост и исчекување во приказната.

По однос на квалификацијата припадност кон колективот, секако дека Хектор предничи пред Ахил. Имено, Хектор е родум од Троја, неговите родители се крал и кралица на градот, се родил и израснал во заедница-семејна, но и поширока. Одгледан е во херојски дух, како Тројанец кој треба да ја штити татковината, но и да биде закрилник на своите жена и дете. Сепак, патриотскиот дух кај него е над сè. Оттука и оправданоста на неговото заминување во двобој, кога однапред знае дека заминува во смрт. Оттука и разбирливоста на неговото однесување-заедничкото да биде секогаш пред личното.

Кога се во прашање смислата за колективен дух и чувството за заедништво, митот и Хомеровата епопеја нив не му ги ускратуваат ниту на Ахил. Сепак, не му ги даруваат во онаа мера и по таков начин како што тоа е случај со Хектор. Ахил има родители, но и по овој белег тој е уникатен, ако ништо друго поинаков од Хектор: мајка му е богинка, а татко му смртник. Тој и не растел во примарното семејство, туку со солидни старатели.³³

³³ Дури имал прилика, во одреден период, кога неговата мајка, богинката Тетида сакала да го поштеди од учеството во Тројанската војна, да живее засолнат во кралството на Ликомед,

Бил одгледуван така што се негувала неговата храброст и војнички вештини, што ќе рече дека, тој, уште од мали нозе е првенствено свртен кон самиот себе. Во Тројанската војна Ахил влегува како крал и водач на Мирмидонците, војската на неговиот татко и како таков е дел од пошироката ахајска војска. Но, иако не е бескрупулозно себичен, тој останува самотник и индивидуалец до крај. Впрочем, сите негови постапки и подвизи се во насока на себедокажување и потврдување на исклучителната храброст.

Споредбата на двата митски хероја според овие параметри уште еднаш го потврдува „феноменот Ахил“.

4. Ахил и Хектор - политичка димензија (=политички мит)

Еден од основните белези на митот како културолошки продукт е натприродноста. Митот е по природа есхалогизиран, зашто неговата цел е футуристичка проекција за човекот и светот. Основната содржина на митот се богот /боговите и човекот.³⁴

Политичкиот мит не му припишува улога и значење на натприродното, затоа што неговата духовна содржина е човекот. Една од суштинските одлики на категоријата политички мит е-претворањето на фактите

преоблечен во женски фустани, заедно со неговите ќерки. Овој момент од Ахилевата митска биографија некои теоретичари и антрополози го толкуваат како зародиш на неговата евентуална хомосексуалност, која во еден поизразен вид, иако сè уште имплицитна, се манифестира во миговите на негова разјареност по смртта на Патрокло. Можеби е во прашање само потисната машкост, што значи и своевидно оправдување на идната негова постојана потреба неа да ја докажува преку хероизмот.

³⁴ www.svevesti.com

во вредност и тоа по таков начин што, идејата која добива значајна смисла прераснува во факт. Во таа смисла, митот би престанал да биде само приказна што се раскажува, туку ќе стане начин на размислување, но и стварност која се живее и доживува.

Посматран во контекстот на своето време, митот за Ахил е токму мит во класична смисла: тука паралелно опстојуваат два света-човековиот и божествениот. Исходот на случувањата во Тројанската војна најмногу зависи од волјата на боговите, кои се поделени во два табора: едни се поддржувачи на Ахајците, други на Тројанците. Дури и животот на Ахил завршува според волјата на богот Аполон, кој дејствува преку Парис, за овој смртно да го погоди Ахила во петата. Факторот натприродност овде многупати доаѓа до израз. Дури и исклучителното херојство на Ахил може да се третира како натприродно, или во најмала рака невообичаено.

Надвор од своето време, Ахил и митот за Ахил се подведуваат на параметрите кои современата политикологија ги дефинира како политички мит. Кога денес Ахил би бил жив, под претпоставка дека би ги имал истите атрибути, без полубожествената природа, се разбира, тогаш тој веројатно би пливал како „риба во вода“. Имено, неговиот индивидуализам, неговата склоност да му дава повеќе важност на персоналното за сметка на колективното е, тоа е познато, одлика на политичката па и економската идеологија на либерализмот, која ги нагласува правата и слободите на единката и потребата за ограничување на овластувањата

на власта.³⁵ Според тоа, може да се пофалиме дека светот во кој живееме има многу „современи Ахил-и“.

И Хектор има своја политичка димензија. И тој нуди квалификации кои се стекнале со трајна вредност. Имено, третманот на овој лик во митот и Хомеровата „Илијада“ дозволува него да го најдеме некаде на средина меѓу концептот за конзервативизмот и социјализмот. Хектор е склон кон негување на традиционалните вредности, зашто тие за него се манифестација на континуитет и стабилност. Затоа, тој силно го почитува својот татко, се спротивставува на раскалашеноста на помладиот брат Парис, ја почитува својата жена, го сака својот син. Во однесувањето на Хектор и преку него, доаѓаат до израз и постулатите на социјализмот, барем во неговиот основен вид. Имено, за Хектор тоа што е тројанско не е само негово, само затоа што тој е член на кралското семејство, туку Троја е на Тројанците. Кога се грижи за својот живот, тој повеќе е загрижен за судбината на своите сонародници.

5. *Ахил или Хектор*

Посматран како фиктивно, книжевно суштество, Ахил е неприкосновен. И бескрајно провокативен.³⁶

³⁵ Британика Енциклопедиски Речник, Топер, МПМ, Скопје, 2005 год., Книга 5, стр.51 и 159 и Книга 9, стр.64.

³⁶ Пролетта, 2004-та година, светот имаше можност да го гледа исклучителното кинематографско остварување, епскиот спектакл „Троја“, во продукција на Warner Bros Pictures. Ликот на Ахил беше толкуван од еден од сè уште најпопуларните холивудски актери, Бред Пит. Имено, и според искажувањата на самиот актер, во процесот на подготовката на улогата морал да помине подолг период на изолација за да може доволно добро да се „сроди“ со

Нему никој не му е достоин и тој може и натаму за многумина да остане еден од најомилените митски ликови. Таков е Ахил зашто е полубог, зашто е феномен. Кој би го посакал Ахил денес? Ќе се најдат и такви, меѓутоа многумина најверојатно би се определиле, барем интимно за Хектор. Тој е конзервативец и можеби донекаде социјалист и како таков би бил навистина анахрон јунак во нашата капиталистичка денешнина. Но, неговите хумани и хуманистички белези имаат епохална, трајна вредност, иако во нашето секојдневие не многу се практикуваат.

Во секој случај, ќе нè има такви кои со носталгија ќе тагуваме по Хектор, но веројатно и многумина кои во современиот Ахил би го препознале „херојот на нашето време“.

(Годишник на трудови, Европски универзитет-Република Македонија, Скопје, 2009 год., стр.351-359)

Abstract

This article makes an attempt to present the "Achilles 'phenomenon' as a synonym of exceptional heroism. The dual nature of the mythical giant, human and divine, is examined from two points of view: in the context of the immanent mythical and Homers' ambience, as well as from the perspective of contemporary political reality. "The phenomenon Achilles' indicates the presence of a high dose of individualism, and therefore a tendency towards political (and economic) ideology of liberalism.

Ахиловиот лик. Тоа, Бред Пит го направи, според наши видувања извонредно добро.

The tendency of the work is to evaluate the universal quality of the mythic hero, who, not so slowly, but surely have been turning into a "hero of our time."

Keywords: Achilles phenomenon, individualism, collective spirit, liberalism, conservatism, socialism.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Британика Енциклопедиски Речник, Топер МПМ, Скопје, 2005.
2. Zamarovsky, Vojtech: Junaci antičkih mitova, Školska knjiga, Zagreb, 1989.
3. T̃irarde, Raul, Politički mitovi i mitologije, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.
4. www.svevesti.com

СО „ЦВЕТ“ ЗА „ЦВЕТОТ“

Анстракт

Статијата „Со цвет за цветот“ ја третира „цветната поетика“ во стихозбирката „Земјата на цветот“ од Атанас Вангелов. Предмет на анализа се девет песни, на кои им се пристапува според класичната семиотичка постапка-семиоза, во духот на експертизите на Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс, откако претходно, секој од деветте цвета ќе биде сведен на симбол, односно метафора.

Целта на анализата е да се „разобличи“ симболот, односно метафората на цветот, кој во своите пазуви го носи зборот, моќта на зборот, мудроста на зборот, болката и среќата во часот на раѓањето на зборот.

Клучни зборови: цвет, збор, „цветна поетика“, цвет-симбол, цвет-метафора, семиозата на цветот.

1. Пристан

Посакав да пишувам за поезијата на професорот Атанас Вангелов. Барав заглавие за мојот текст. Цели шест дена. Небаре требаше да создадам нов свет. Го најдов во мигот кога пред мене навистина се распосла цел еден свет. Навидум различен од овој нашиот, господовиот, свет што почнал да се создава уште пред јас да се родам. Уште во „Земјата на цветот“ (1966 г.)

Посакав да „влезам“ во тој свет, да најдам заеднички именител за сиот „цветен универзум“ на Вангелов и, како што обично бидува-да конструирам модел, да направам анализа, да дадам заклучок и, така, подготвена да дојдам на симпозиум.

„Каменот на сопнување“ ми се испречи кога прочитав само девет песни од поетската збирка „Земјата на цветот“. Таа книга, чии виолетови корици од едно од првите нејзини изданија ми беа пред очи уште како дете, требаше да ја прочитам сега, веќе возрасна, после толку многу исчитани редови од Учителот. Деветте песни кон кои го фокусирам своето внимание во оваа прилика, за мене навистина значеа откривање на еден нов свет. Љубам да го наречам „Планета на цветот“. И, ќе бидам искрена: бев исправена пред дилемата-како да ѝ пристапам на оваа семантички обременета поезија која, во моментите додека ја читаш, интуитивно ја сфакаш нејзината длабочина, а кога треба да ја коментираш-зборовите стануваат претесни.

Се одлучив, третманот на „цветната поетика“ на Вангелов да го направам според класичната семиотичка постапка-семиоза, во духот на експертизите на Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс, а откако претходно, секој од „деветте цвета“ ќе биде сведен на симбол, односно метафора.³⁷

³⁷ Како базичен модел се ползуваат експертизита на Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс по однос на начинот на третман на литературно-дијалектичкиот процес семиоза. Имено, според Рајфатер, под семиоза се подразбира литературен дијалектички процес на квалитативна трансформација на значењето во смисла, т.е. семиотички преод од рамништето на значењето на нивото на смислата. За Пирс пак, ниеден поим (=знак) не е сам по себе заклучен, ами бара потврда, натамошно објаснување. Појавата според која, еден знак се однесува на друг знак, така што генерира бесконечна низа знаци, Пирс ја нарекува семиоза. Види: Miroslav Beker: *Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991, str. 33-40, str.111-131*

2. *Генералии*

Не кажувам ништо ново ако речам дека поезијата од стихозбирката „Земјата на цветот“ е поезија за поезијата, дека оваа поезија е во потрага по начинот на раѓањето на зборот, поезија, каде што поетолошки се кажува „како се случува поезија“. Зашто имено, многу се напиша до сега за неа.

Тодор Чаловски ќе ја оквалификува како „...Инкарнација на целокупното духовно понирање во најнедостапните и најнепроверени тајни на човековата лирска природа“³⁸. Според Влада Урошевиќ, „...Поезијата е главна тема на неговите песни“³⁹. За Данило Коцевски пак, таа претставува „...Обид да се разјасни големата енигма на човекот“⁴⁰. Првите критички впечатоци по однос на цветниот корпус на Вангелов се речиси идентични кога станува збор за неговата основна преокупација-цветот како симбол или метафора на зборот: Цветот претставува „...Свет на постојано поетско откривање“⁴¹. Или: Во оваа поезија „...се внесува свеста за песната... и се врши

³⁸ Тодор Чаловски: *Понирање во тајните на цветот*, во *Белези*, бр.1, Скопје, 1967 год.

³⁹ Влада Урошевиќ: *Загадочниот цвет на поезијата*, во *Разглед*, бр.3, Скопје, 1972 год.

⁴⁰ Данило Коцевски: *Еден обид да се разјасни цветот*, во *Разглед*, бр.10, Скопје, 1972 год.

⁴¹ Тодор Чаловски: *Доживувањето на поетскиот свет на Атанас Вангелов*, предговор кон: Атанас Вангелов: *Изучување на молкот*, Едиција македонска книжевност, НИД Микена, Битола, 2008 год., стр.7

дополнителна поетизација на поетскиот чин,⁴² , како и коментарот од типот: „...Откако ја потврдува моќноста на цветот како симбол, ја истакнува неговата функционалност-раѓањето на зборот со неговите симболички искуства и впечатоци“.⁴³ (курзив Л.К.)

И после повеќе од четири децении од нејзиното прво издание, оваа поетска книга и натаму е провокативна и актуелна. Не само затоа што јас сега првпат посериозно ѝ се посветив, или подобро „ја открив“, туку токму заради нејзината универзалност. А станува збор за поетско првенче на Вангелов, преку кое тој се етаблира како поет на т.н. „четврта македонска повоена поетска генерација“, односно „поети родени во слобода“.

Структурниот поредок на секоја од песните го претпоставува цветот како матрица, т.е. генератор на речиси истоветно значење. Опитниот читател во него ќе го препознае зборот, ќе ја препознае уметноста, но и напорот и благодетта што ги пружа творечкиот чин. Секоја од песните се одликува со прекршен стих и различни пропорции лиричност, наративност и премолчан начин на создавање поезија. Унифицираната симболика е доминантен, речиси агресивен реторички ентитет, кој на места ѝ отстапува простор и на понежната, па и полирска метафора. Тоа всушност значи дека, технички, експанзијата на значењето во целата поетска збирка не е многукратно, иако неговите

⁴² Влада Урошевиќ, цитирано според Тодор Чаловски: *Доживувањето на поетскиот свет на Атанас Вангелов*, op.cit. стр.8

⁴³ Слободан Мицковиќ: *Поетските метаморфози на цветот*, во *Разгледи*, бр.10, Скопје, 1972.

показатели на миметичко ниво се раскошни⁴⁴. Поезијата за цветот повеќе „дозволува“ да биде интерпретирана од гледна точка на процесот на т.н. конверзија, која „...поставува еквиваленција (=истовредност), претворајќи повеќе знаци во еден „заеднички“⁴⁵. Со други зборови, на ниво на значење (=миметичко рамниште), оваа поезија „манипулира“ со цветот повеќе како симбол, помалку како метафора, додека полето на смислата „се заситува“ со зборот, со поетскиот чин како заеднички именител на „цветната поетика“ од површинското рамниште.

3. Демонстрација

Аналитичкиот пристап кон „цветниот свет“ на Вангелов става на показ поезија на која наративноста не ѝ е туѓа. Станува збор за необичен спој од лирска и епска составка (а сепак не се работи за поеми), кои суверено го чуваат својот иманентен интегритет, сè дотогаш додека не се претопат една во друга. Тие, во овие песни речиси секогаш стануваат едно. Впрочем, тонот на оваа поезија е таков-хибриден. Стилскиот концепт пак на оваа поетика, заправо на одбраната „китка“ од девет цвета допушта најнапред, феноменот-цвет да се третира како симбол, односно метафора.⁴⁶

⁴⁴ Кога станува збор за експанзија, како начин на производство на поетски текст, го имаме предвид мислењето на Мирослав Бекер како процес на „...претворање на основните/конститутивни делови на реченицата во посложени облици“. Види: Miroslav Beker: *Semiotika književnosti*, op. cit. str. 122

⁴⁵ Miroslav Beker: *Semiotika književnosti*, op. cit. str. 122

⁴⁶ Ако метафората подразбира задолжително присуство на два поима што се споредуваат и ако споредбата е нејзиниот основен принцип, симболот „содржи“ само еден поим кој се однесува на

„Цветот-симбол“

Во колективното искуство на народите од светот, цветот се одликува со мошне разгранета симболика. Највоопштено зборувајќи, цветот претставува „симбол на пасивниот принцип“, но и „слика на духовните доблести и (...) духовното совршенство“. Чашката на цветот пак, претставува „упориште на небеската активност“. Во јапонската традиција, цветот се смета за „модел на развитокот на појавниот свет, модел за развиток на спонтан, неизвештачен, но сепак совршен уметност“. Кај Јапонците, цветот е и „знак на растителниот циклус, збир на животниот циклус и неговото минливо значење“. Мошне возбудлива е симболиката на цветот во келтската традиција. Имено, овде, цветот претставува „(...)симбол на непостојаноста, но не на превртливоста својствена на жената, туку на битната непостојаност на човековото суштество, препуштено на непрекинат развој, а посебно на

нешто, т.е. на друг, поширок поим и во неговата основа споредбата отсутствува. „Метафората...може да произлезе од компарацијата. Но, таа не се ограничува само на тој спој туку се проширува како слика што заменува друга слика. Навистина, бесмислено би било тврдењето дека таа заменува само поради заменување, поради ефект... Класичната дефиниција тврди дека метафората се создава со замена на една слика, еден поим, со друга слика, друг поим според сличностите што ги имаат двете слики, двата поима...Метафорични елементи секако има и симболот, со кој-во најосновни црти речено-еден апстрактен поим или појава се конкретизираат така што се заменуваат со некој материјален предмет кој така го добива определеното и утврдено значење на квалитетот и вредноста на конкретната претстава.“ Види: Георги Сталев: *Македонскиот верс, Македонска книга*, Скопје, 1970 година, особено стр. 97 и 110.

краткотрајноста на убавината“⁴⁷. Со други зборови, за Келтите цветот го подрзбира перманентниот развој на човекот, неговата вечна еволуција. Се чини, цветот на Вангелов мошне многу ја носи во себе ваквата симболика, веројатно интуитивно, зашто овој цвет, најмногу од сè се однесува на поетскиот и поетовиот, на уметничкиот и оној на уметникот, па со тоа и на вечниот човеков развиток-како самоспознавање, како постојано самооткривање, како непрекинато разголзување на потенцијалот на зборот.⁴⁸

Во песната „Цвет“, на симболот на цветот му се случува двократна трансформација: еднаш се поедноставува во метафора, која пак, потоа се преобразува во чиста споредба. Во стиховите над кои е надвисната афирмативна негација, кога цветот го има во „окото на птицата“, тогаш тој е симбол на непобедлива, цврста и стамена убавина; кога се наоѓа „во празнината на тајната“, тој е бесконечна, а очигледна премолчаност; кога пак, ќе се сретне „во дворецот на песната“, цветот станува вечна недостижност. Многу спонтано и ненаметливо симболот „се упростува“ во

⁴⁷ Види: J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983 godina, str.81

⁴⁸ Со ова, симболиката на цветот сè уште не се исцрпува. Имено, кај древните Маи цветот е симбол на блудот. Во цивилизацијата на Ацтеките пак, „...се чини дека цветот искажувал крајна разноликост на универзумот, прелевање и благородност на божјите дарови; но, тој мошне општ симболизам, овде е поврзан со правилниот тек на времето и со космогониските доба; изразува посебни фази во односите меѓу луѓето и боговите. Цветот бил мерка на тие односи“. Во грчката митологија, цветот е симбол на душите на умрените. Види: J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*, op.cit. str. 82,83

метафора на „болот по кој се копнее“, на „слатката измама“, а оваа пак, експлицитно се трансформира во компарација „како зборот што не можам да го изговорам“.⁴⁹

Наративната димензија на песната „Тајната на цветот“ ги нуди симболите-„оган“, „боја“, „ноќ“ и „вода“. Пошироките поими на кои тие се однесуваат, а притоа постојано подразбирајќи го зборот како своја суштина, имплицираат дијалектичка противречност. Зборот знае да стопли и да изгоре-како оган; да биде темен и светол-како боја; таинствен како ноќ и јасен како ден; да биде деструктивен, но и животворен-како водата.

Скриената, а едновременно и толку очигледна лиричност интегрирана во овие стихови, го носи во своите пазуви „високиот“ збор-не оној разговорниот, булеварскиот, ами творечкиот, поетскиот.

Во доминантно наративниот поредок на поетскиот запис „Цветот како ненапишана песна“, одговорноста за сите „ненапишани песни“ на овој свет ја има, никој друг, освен цветот, зашто тој „...може единствено да објасни сè“. Овде, најмаркантниот симбол, покрај сите ненасликани „цртежи на сонцето над водите“ и „последниот говор на залезот“, освен „знаците што ги будат дождовите/во семката и гласот“ е-цветот. Читај-зборот! Лирскиот призвук во овие стихови доаѓа од скриениот потенцијал на цветот,

⁴⁹ Атанас Вангелов: *Од Земјата на цветот*, во книгата: Атанас Вангелов, *Водопад, Детска радост*, Скопје, 1998 год. стр.7. Во натамошниот текст, бројот на страниците на цитираните стихови ќе стојат во загради, веднаш после цитатот.

односно зборот, зашто само тој може да го пополни „списокот ненапишани песни“ (9).

Песната „Анатомија на цветот“ содржи речиси еднакви пропорции наративност и лиричност. Оттука и правото да биде наречена мини-поема. Имено, токму кавалерскиот сооднос меѓу лирското и епското во овие стихови, допушта да се одговори на предизвикот за „градбата на цветот“. Стожерниот симбол-цвет, алијас збор, го провоцира прашањето: Кои се составките на цветот? Одговорот вграден во овие стихови го разложува цветот на елементите-птица, ветер и дожд. Тие пак, натаму, ја наметнуваат дилемата: Дали поетот има доволно мудрост, доволно сила и способност да го „опее“ она што го прават птицата, ветрот и дождот? Дали зборот и поезијата се доволно моќни да ѝ парираат и да ја подражаваат природата во својот израз? Веројатно, поетот вечно ќе трага по одговор.

Симболиката на цветот во песната за „градбата на цветот“ добива на интензитет и се качува барем едно стилско и структурно скалило погоре: цветот останува да биде цвет, и зборот останува збор, но тука сигурно и речиси експлицитно се проширува, вградувајќи ја во себе, а едновременно и самиот интегрирајќи се во сферата на поезијата. Таму каде што цветот е секогаш повеќе од цвет и зборот повеќе од збор!

Цветот, како доминантен симбол во „цветната поетика“ на Вангелов, во песната „Пред вистинскиот говор на цветот“ се разложува на неопходните за живот составки: ветер (=воздух), дожд (=вода), земја и оган. Небаре, она што е загатнато во „Анатомија на цветот“, треба веднаш да се одгатне. Дисторзијата на цветот во овие стихови допушта препознавање и на еротскиот

принцип, присутен во митологиите на древните народи: „машкиот“ дожд ја оплодува „женската“ земја кај старите Грци, а „машките“ реки ја оплодуваат повторно „женската“ земја кај старите Египјани. По таков начин разголена, симболиката на цветот е достоинствена да им даде закрила преку себе, преку зборот и поезијата на природата, на човекот, на животот воопшто. Таков е „говорот на цветот“-уметнички пандан на стварниот свет.

Последната од селектираните песни со симболичка конотација носи наслов „Пепелта на цветот“. Со неа се затвора циклусот „поезија за цветот“, кој пак, опсервиран од вакво стојалиште, дозволува тука да се препознае дел и од „светската“ и универзална симболика на цветот: промените на растителниот циклус и животниот циклус, воопшто. И секако, она што сум склона да го детектирам и, ќе си дозволам да речам, да го дијагностицирам во оваа поетика: човековата постојана променливост, непрекинатиот раст на поетот низ своето творештво, вечната потреба на *homo sapiens*-от за „воскреснување“ и повторно раѓање. Ако никако поинаку, тогаш барем биолошки-преку потомството и интелектуално-преку делата. Ете затоа, во „Пепелта на цветот“, некаде меѓу стиховите, сирка скриен митскиот Феникс, зашто само тој може повторно и повторно да се раѓа од пепелта на својата смрт.

„Цветот-метафора“

Во „цветната поетика“ на Атанас Вангелов цветот е цвет, заправо збор. Еднаш симбол, другпат метафора. Иста суштина со различна стилска одежда.

Метафоричниот приказ на цветот е забележителен во три од деветте „цветни“ песни: „Обид да се објасни потеклото на цветот“, „Цветот како подарок“ и „Цветот што нема да го именувам“. И тука, метафората повеќекратно се прекршува и, на места се трансформира повторно во симбол.

Цветот „води потекло“ од силината на огнот (зашто огнот е метафора на конструктивната енергија и на топлината на чувството кога тој, зборот, се создава), од шумата што е „...постара од твоето траење/од жарот што ти се укажал во крвта“ (затоа што зборот е секогашен, вечен, траен). И повторно, низ лирско-епскиот тон на оваа песна за „генезата на цветот“, цветот е како оган, како шума, како жар. Цветот е она „...нешто што затоплува/...што се насетува оддалеку/...што не се знае/нешто за кое се прашува“ (12). Впрочем, цветот е метафора на зборот.

Кога цветот може да биде подарок? Тогаш кога има мирис, а зборот има смисла. Тогаш кога цветот и зборот имаат „интересна биографија“, „неверојатно минато“ и „проверена иднина“. Она пак, што ги прави стиховите на песната „Цветот како подарок“ уникатни е интензивното присуство на лирскиот субјект во нагласеното наративно опкружување. А тој пак, лирскиот субјект, не е никој друг освен поетот којшто му делегира задачата на цветот: „...да научи/да ги изговара зборовите/што ќе му ги одберам/или пак низ мирисот/да им се доближува“ (13) Оттука, цветот е метафора на подарок, а пак подарокот е повторно метафора на зборот. Но, цветот е и средство преку кое поетот го најавува својот поетски долг, зашто и самиот е задолжен, од никој друг ами од цветот.

На „двојна метафора“ на цветот се наидува и во последната од одбраните за анализа девет песни, „Цветот што нема да го именувам“. Цветот најнапред се споредува со крал, кому поетот му измислил „светли дворци“ и со „песна како птица“ закачена на дрво, за потоа, експлицитната споредба да се преобрази во метафора на бесконечноста на зборот, неговата неисцрпна сила која поетот секогаш, повторно и повторно треба да ја открива (14).

Семиозата на цветот

Семиоза, како што го нарекоа литературно-дијалектичкиот процес на квалитативна трансформација на значењето во смисла, таткото на семиотиката, Чарлс Сандерс Пирс и еминентниот литературолог Мајкл Рајфатер, доволно долго и доволно исцрпно се експлоатира и во теоријата на стихот и во теоријата на прозата. Поезијата за цветот на Атанас Вангелов е мошне податна за на неа да се аплицира овој процес.

На ниво на значење (=миметичко рамниште) се наоѓаат сите цветни симболи и метафори, во таков облик во каков што се среќаваат во стихот. Како постапка на продукција на поетски текст, експанзијата на „симболот на цветот“ овде, ги подразбира ентитетите: птица, тајна, „дворец на песната“, оган, боја, ноќ и вода, потоа синтагмите „цртежи на сонцето“, „говор на залезот“, „кружење на птицата“, и повторно птица, па ветер и дожд, и пак ветер, дожд, земја и оган, па уште еднаш птица, води, залез и пепел. Ова е билансот од присуството на симболот на цветот, заправо неговата експанзија на миметичко рамниште. Експанзијата на „метафората на цветот“ пак, на ова

ниво се заситува преку присуството на ентитетите: оган, шума, „жарот...во крвта“, потоа и крал, па „светли дворци“, и најпосле „песна закачена на дрво како птица“. Овие се во изолирана форма, поетските конструкти со кои се манипулира на нивото на значење во одбраните за анализа девет „цветни песни“. Дури и кај неопитниот читател на оваа поезија нема да отсуствува впечатокот дека станува збор за очигледни и најлегитимни составки на природата. Тоа е и логично кога се чита поезијата која уште во заглавието го најавува опевањето на цветот.

Но, она што го возбуждува веројатно секој еден што потемелно ќе ѝ пристапи на оваа лирика е сознанието дека значењето „ескалира“ и се преобразува уште на ова површинско рамниште од анализата. Продлабочениот оптикум кон „цветната поетика“ на Вангелов дури и на миметичко ниво дозволува доближување до она што значи универзално значење, поточно разголена симболика на цветот, во таква форма во каква што е детерминирана во традицијата на народите од светот. Ќе ги препознаеме тука и фазите на растителниот и животниот циклус, ќе ги пронајдеме и љубовта и складноста кои владееле во праисконската природа, ќе ни се претстави и непостојаноста на човековата природа, ќе се соочиме и со составките на природата и на светот. Тоа впрочем упатува на мајсторството на поетската постапка, кое можеби е само интуитивно, но е маркантно и уникатно.

Од друга страна пак, таквата ескалација на значењето придонесува за негово полесно „прелевање“ во длабинското ниво кое е територија на смислата. Технички, продукцијата на смислата се прави преку

постапката на т.н. конверзија, кога мноштвото знаци ќе се интегрираат во еден, заеднички. Имено, фреквенцијата на ентитетот-цвет во оваа поезија е толку интензивна што воопшто не претставува проблем препознавањето на матрицата на смислата. Тоа секако е феноменот-цвет, кој и тука, во полето на смислата се трансформира барем уште еднаш. Имено, цветот ги обединува симболите и метафорите од рамништето на значењето по таков начин што ги „стопува“ во себе. Оваа поезија тоа го дозволува, зашто составот на цветот и неговите „претставници“ на миметичко рамниште е ист. Нивната генеза е иста. Токму потеклото на цветот придонесува за втората преобразба на ова рамниште и последна на цветот, кога како читатели и проследувачи на оваа поезија доаѓаме до запрепастувачкото, а едновременно толку едноставно „открытие“ дека цветот во своите пазуви го носи зборот. Смислата се заситува со зборот, со поезијата, со творештвото и творечкиот чин, со уметноста и, на крајот на краиштата со убавината. Цветот е моторната сила на оваа поетика, зборот е матрицата која ги раѓа и им дава закрила на сите распрснати „цветни“ составки на „цветниот универзум“ на Вангелов.

4. Коментар

Посветениот проучувач на литературата многу добро знае дека воопшто не е лесно да се „роди“ зборот. Поетот тоа го знае уште подобро.

Во поетската книга „Земјата на цветот“, зборот се раѓа од цветот, но и цветот се раѓа од зборот. Ако цветот е убавина сама по себе, тогаш цветот роден од

зборот и зборот роден од цветот е убавина, *par excellence*.

Цветот во „цветната поетика“ на Вангелов ја носи убавината во с’ржта на својата суштина. Таа пак е продукт на неговото потекло: моќта на зборот, мудроста на зборот, силата на зборот, болката и среќата во часот на раѓањето на зборот.

Ако успеав во овој мој обид со збор да му се доближам на зборот и на цветот, ако барем малку ме допре неговата моќ, ако успеав барем да го „помирисам“ цветот, тогаш можеби и ќе бидам во право што на овој мој текст му дадов наслов „Со цвет за цветот“. Ако и само ако одговорот е потврден, тогаш тоа му го должам нему. На УЧИТЕЛОТ. Тој ми го покажа патот.

(Текстот е презентиран на Меѓународниот научен собир посветен на проф. д-р Атанас Вангелов, 15-16 декември, 2009 год. Скопје)

Abstract

The article "With "flower" for "The flower"" treats "flowering poetics" in poetry book "Earth in Flower" by Atanas Vangelov. Subject to analysis of nine poems, which are accessed by classical semiotic approach-semioza, in the spirit of the expertises of Michael Rajfater and Charles Sanders Peirce, after each of the nine blooms, are reduced to a symbol or metaphore. The purpose of the analysis is to "unmask" the symbol or metaphore of the flower, which in its bosom bears *the word*: the power of the word, the wisdom of the word, the pain and happiness in the hour of birth of the word.

Keywords: flower, a word, flowering poetics, flower-symbol, flower- metaphore, the flower, the semiotics of flower.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Beker, Miroslav: Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 god.
2. Вангелов, Атанас: Земјата на цветот, во книгата: Водопад, Детска радост, Скопје, 1998 год.
3. Коцевски, Данило: Еден обид да се разјасни цветот, во Разгледи, бр.10, Скопје, 1972 год.
4. Мицковиќ, Слободан: Поетските метаморфози на цветот, во Разгледи, бр.10, Скопје, 1972.
5. Сталев, Георги: Македонскиот верс, Македонска книга, Скопје, 1970 год.
6. Урошевиќ, Влада: Загадочниот цвет на поезијата, во Разгледи, бр.3, Скопје, 1972 год.
7. Chevalier J, Cheerbrant A.: Rjecnik simbola, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983 god.
8. Чаловски, Тодор: Понирање во тајните на цветот, во Белези, бр.1, Скопје, 1967 год.
9. Чаловски, Тодор: Доживувањето на поетскиот свет на Атанас Вангелов, предговор кон: Атанас Вангелов: Изучување на молкот, Едиција македонска книжевност, НИД Микена, Битола, 2008 год.

ДЕСКРИПТИВНАТА МИКРОСТРУКТУРА НА РОМАНОТ “ДИВ ЗАНЕС” ОД АТАНАС ВАНГЕЛОВ

Анстракт

Оваа статија ја третира проблематиката на описот во романот „Див занес“ од Атанас Вангелов. Анализата на стожерниот ентитет на дескриптивниот дискурс, категоријата чист опис (=слика), допушта уникатен облик на негово здружување во таканаречени дескриптивни прстени. Тие претставуваат куриозитет во описното писмо на овој роман, заради синхронијата по однос на сижејните прстени, кои ја одликуваат неговата наратија. Имплицитното означено на дескриптивните прстени пак, претставува автентичен релеј, кое се “влева” во двата пола-живот и вистина од дескриптивната микроструктура, како конечна цел во анализата на описното рамниште. Тоа е потврда за еманципираноста на описот по однос на расказот и во раскошното наративно опкружување, какво што се нуди во овој “роман за оној свет” и роман за човекот воопшто.

Клучни зборови: опис, чист опис (=слика), дескриптивни прстени, дескриптивна микроструктура, живот, вистина.

1. Пристап

Романот „Див занес“⁵⁰ од Атанас Вангелов не е роман за неопитен читател. Не е тоа роман за оној којшто љуби лесна белетристика, а за да си ги пополни минутите на опуштеност пред заспивање. Не е романот ДЗ од АВ ниту роман со тешко проодлив вокабулар, за намерникот без особена мотивација брзо да се откаже од читањето. Не е таков овој роман, зашто, за волја на вистината, не се чита со половина “вклучен” мозок и со вклучен телевизор.

Исчитувањето на четиристотините страници на “романот за оној свет, што привлекува и убива истовремено” бара целосна посветеност. Зашто имено: романот ДЗ е роман-историја, роман-документ за македонштината и роман за животот. Но, не роман за само еден живот, или пак само за животот македонски. Романот ДЗ од АВ е роман токму за-животот. Човековиот.

1.1. Природата на нарацијата

Специјалистичкиот пристап кон романот ДЗ од АВ става на показ линеарна нарација од прстенест тип. Станува збор за раскажување со едноставна фабула, а сложено сиже. “Сложеноста” пак е од таква природа што не дозволува “лутање” низ раскошната семантика, туку како провокација наметнува уникатен темпорален код.

Романот ДЗ ја развива нарацијата на два временски плана: сегашен и минат. Меѓутоа, да е само

⁵⁰ Атанас Вангелов: *Див занес*, *Култура*, Скопје, 2002 година. Во натамошниот текст: ДЗ од АВ

така, ќе беше многу едноставно. Низ темпоралната оска на раскажувањето доминира перфектот. А и тој, перфектот, не е туку така-“прост” перфект.

Димензиите на перфектот во овој роман следат повеќе временски линии: една е од времето на Првата војна; друга од годините на НОБ; трета од периодот на Информбирото; уште една од 50-тите и 60-тите години на XX-от век и последната, ако може така да се нарече (под услов да не пропуштивме некоја), од 90-тите години на минатото столетие. Заправо, оваа последава е едновременно и своевидна презентна временска линија, чија што константа не е стабилна, така што час поскоро, брза да се “претопа” во минатоста. Од сегашна, моментална дистанца, “презентната” линија, сепак, му припаѓа на перфектот.

Од една рационална и објективна гледна точка пак, која, во принцип, не признава случајности, нека ни биде допуштено да речеме дека: воопшто не е случајно што романот ДЗ од АВ беше објавен токму во годината 2002, непосредно после оружениот конфликт во Македонија и експанзијата на тероризмот во светот.

Темпоралниот статус на нарацијата во романот ДЗ од АВ, во симплифицирана форма, дава приказ на еден од начините на трансформација на една општествена формација-социјализам, во друга, нужниот-капитализам. Или, уште поедноставно: времето овде е-перманентно транзициско.

Квалификативите на хронотопот на романот ДЗ од АВ се податни за да се констатира дека-тој изобилува со дигресији. Ако традиционалното поимење по однос на дигресиите имплицира лиричност, тоа веќе значи дека раскажувањето од ваков тип е податно за

дескрипции. Иако, овде, дигресиите не се исклучиво лирски. Описот, како легитимен акт на наративното писмо, во овој роман се одликува со висок степен на процесуалност. Како таков, тој го чува својот интегритет, така што и по квантитет и по квалитет, претставува достоин и достоинствен репрезент на суверениот дескриптивен оддел на нарацијата.

1.2. Фокализација

Впечатливоста на темпоралниот маркант на нарацијата во романот ДЗ од АВ е резултат на раскажувачката диоптрија. Оптиката овде е оптика на јас-нараторот. И тој пак, не е само еден. Иако, очекувано е да биде еден. Во романот ДЗ од АВ раскажува Гирца, Аргир Антигон. Во четвртото и петтото поглавје-Сведенија. Додаток и Небески, па и земни сфери, исползуван е моделот на раскажување во рамка. Овде раскажувачи се Теодос Антигон von Doiran и Гео Милев, во четвртото, односно Леф Ставрогин во петтото поглавје. Ваквата раскажувачка постапка е легитимна и вообичаена. Меѓутоа, она што нараторското становиште го чини ексклузивно е позицијата на раскажувачот во последното, единаесетто поглавје - Живо сребро. Потемнува. Тука не раскажува Гирца, Аргир Антигон. За него, за нараторот Гирца, и за она што тој дотогаш го раскажа, раскажува Леф Ставрогин. И ова ќе останеше во доменот на вообичаеното, ако последниов, Леф Ставрогин, не направеше еден невообичаен, но лесен и спонтан чекор. Тој сосем ненаметливо, би рекле нежно, како божем попатно, некако “во од”, ја променува јас-диоптријата, облекувајќи своевидна омнисцентна одежда, сè со цел

да го збие, да го стегне раскошното прстенасто раскажување, чија што семантичка доминанта се движи по магистрала со две терминални точки: лична и универзална. А нејзината суштина е македонска. Меѓу двете гранични значенски точки дише македонизмот: некогашен и денешен.

И можеби ќе се определевме за третман токму на временскиот план на нарацијата во романот ДЗ од АВ, ако веќе немавме пријавено тема. Но, сепак, во оваа пригода, одлуката падна на дескриптивното рамниште, од едноставна причина што описот претставува наша потесна специјалност.

2. Генералии

2.1. Описниот дискурс

Описното рамниште во прозниот текст располага со автентичен поредок на елементите во сопствената структура и автономна стратегија на функционирање. Тие се реализираат низ четири етапи: *1. Дескриптивна типологија; 2. Кутија со фотографии; 3. Модел на свет и 4. Дескриптивна микроструктура.*

Основен елемент на описниот дискурс, негова елементарна единица претставува категоријата *чист опис*. ЧО (=слика) има двовидна појавност-стожерен и *éclatée*. Стожерните слики стекнуваат улога на семантички релеј од етапата на дескриптивна типологија, преку концептот-Кутија со фотографии и нацртот-Модел на свет, до најдлабокото ниво на описниот дискурс-дескриптивната микроструктура. Таа пак е врховна цел во анализата на описното рамниште, која треба да покаже (и докаже) дека дескриптивниот

диегетски начин на литературно претставување е еманципиран текстовен ентитет и рамноправен (=еднаковозначен) со чисто наративниот.

2.2. Дескриптивна микроструктура

Дескриптивната микроструктура е последна етапа во процесот на еманципација на описното рамниште (=дескриптивен диегетски начин на литературно претставување), како еден од конституентите на наративното писмо. Преносот на значењето од нивото на дескриптивна типологија, преку фазите-Кутија со фотографии и Модел на свет е таков што, имплициран во стожерните ЧО (=слики) се филтрира, се пречистува и во “смисловна” форма стигнува во дескриптивната микроструктура. Таа претставува смисловна платформа, конституирана од дескриптивни јадра (=полови), која ги сублимира на себесвојствен начин, сите сегменти на дескриптивниот дискурс. Дескриптивната микроструктура е длабинска структура на описното рамниште, која подразбира образување концепти (=полови, т.е. смисловни јадра), како макросинтези на значењето од ЧО (=слики). Тие пак се, од своја страна, податни за реализација на механизмот на преобразба на значењето во смисла. Бројот на половите не е детерминиран, а односите меѓу нив се односи на комплементарност и импликација. Половите од дескриптивната микроструктура се кохезивни по однос на ЧО (=слики). Тука, стожерните ЧО (=слики) се подложни на таканаречениот процес на семиоза. Станува збор за преод од миметичкото рамниште кон рамништето на смислата, т.е. квалитативна трансформација на значењето во смисла, според Пирс и

Рајфатер⁵¹, кога и семантичките фактори на описот отежнуваат, обременуваат, за по таков начин да станат носители на севкупното значење што дескриптивниот дискурс го продуцирал. Ефектот е таков што, таканаречените смисловни јадра од дескриптивната микроструктура стануваат компатибилни и кохерентни по однос на половите од семиотичкиот четириаголник што го заговараше Греимас, како сублимат на збирната семантика на наративниот текст во целост.⁵²

3. Демонстрација

Описот е составен дел на наративното писмо и подразбира претставување предмети и лица. Тој располага со автономна структура и законитости на функционирање. Елементарни составки на описот се категориите-амбиент, средина и атмосфера, потоа и настан, како член-“гостин” на описот, што значи наративизираност во помала или поголема степен и детаљ. Функционалноста на описот, иако повеќекратна, во основа е сведлива на семантичко складиште на нарацијата, затоа што негова специјалност е да синтетизира, да акумулира значење, а негово задолжение-да предизвикува стварносен и просторен (=визуелен) ефект.

⁵¹ Miroslav Beker: *Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu*, Zagreb, 1991 god., стр.111-131

⁵² Види: Алжирадес Ж. Греимас: *Елементи за една наративна граматика*, во *Теорија на прозата*, Избор на текстовите, превод и предговор проф. д-р Атанас Вангелов, *Детска радост*, Скопје, 1996 година, стр. 93-129

Од нараторска и читателска перспектива, описот имплицира линеарност. Линеарноста е иманенција на наративното писмо воопшто, така што и продукцијата и перцепцијата на описните информации се, по дефиниција-линеарни.

3.1. Опис на описите

Квантитативниот биланс на описите во романот ДЗ од АВ е 43 ЧО (=слики), од кои 32 се стожерни, а 11 се *éclatée* по однос на стожерните.

Линеарната низа на изолираните ЧО (=слики) на ниво на појавност (=дескриптивна типологија), прикажува приказна со следниве чинители: книга, сина и црвена; буква што наликува на човек потпрен на сид; две “стихутвуренија”; зборови, букви со логика, знаци од небеските сфери; потоа, војна и шега, воената единица на Гео Милев; Дојран во различни “изданија”; па, Караплинина, Беласица, селата под Беласица; документи, “шејут”, тајните списи во двете кутии од чевли “Бата”, историја, *musca domestica*, времињата, младите лавови, светот и “оној” свет и најпоследниот занес.

“Наравоучението” на ова “описно сиже” треба да го оправда заглавието. Тоа и се случува.

Карактерот на описите и нивниот семантички капацитет допуштаат образување на таканаречени “дескриптивни прстени”, како крупни ентитети на описниот дискурс на овој роман, чија реализација се остварува паралелно, така речи симултано со сижејните прстени од богато разгранетата нарација. Природата на дескриптивните прстени е таква што, во нив партиципираат, односно тие обединуваат конкретни

циклуси описи. Заедничкиот именител на описите, здружени во еден дескриптивен прстен е единствената, сродна семантика. Тоа ќе рече дека, стожерните ЧО (=слики) конструираат прстен според принципот метафоричност (=сличност).

Стожерните ЧО (=слики) обединети во еден дескриптивен циклус конституираат еден, конкретен пол од дескриптивната микроструктура. Сите описи, односно дескриптивни циклуси (=прстени), гравитираат кон двата пола-живот и вистина од дескриптивната микроструктура. Тие се носители на обременетото скриено значење на описното рамниште, трансформирано во смисла, кои го валоризираат и онака сеприсутниот див занес.

3.2. Дескриптивни прстени (=циклуси)

“Влезот” во дескриптивното рамниште на романот ДЗ од АВ го “пречекорува” описот за првата книга на нараторот Гирца, Аргир Антигон-поетската збирка од Гео Милев. Овој ЧО (=слика) го образува првиот дескриптивен прстен, заедно со описите на “сината” книга што смирува и “црвената”, која што потсетува на крв и на дојранско зајдисонце; потоа, буквата што наликува на човек потпрен на сид (буквата Å-јат од старословенскиот јазик), двете “стихутвуренија”, зборови, букви со логика и знаци од небеските сфери. (5,7,17,33,73,176)

Единственото значење на стожерните ЧО (=слики) од овој дескриптивен прстен е сведлив на-метафората за книга воопшто, како извор на знаење и начин на себеспознание и спознавање на светот. Таа, книгата, и во описото рамниште и во вкупната нарација

на романот го означува зародишот, ембрионалната фаза на “дивиот занес”. Стожерните ЧО (=слики) од овој описен прстен го конституираат полот-живот од дескриптивната микроструктура.

Вториот дескриптивен прстен го образуваат два описа: еден за војна и шега, затоа што “војната сее страв”, а шегата го “разбива стравот”, и вториот, опис на воената едница на Гео Милев. (9, 12) Овој циклус е комплементарен по однос на сужејните прстени што раскажуваат настани од Првата војна. Затоа што романот ДЗ од АВ е роман-историја и роман за животот воопшто и за животот македонски, овие стожерни ЧО (=слики) гравитираат кон полот-живот од дескриптивната микроструктура.

Семантиката на третиот дескриптивен прстен за Дојран во различни “изданија” се одликува со неколкукратна изнијансираност. Како таква, таа е конституент на полот-вистина од дескриптивната микроструктура. Еве и зошто. Во романот ДЗ од АВ, Дојран е синоним е за татковина, тој е своевидна метафора на Македонија. Скриеното значење на описите што партиципираат во овој описен циклус-беспрекорното мајско утро и неминовниот “пресврт” што природата го предизвикува во мај, како и “бујната зрелост” на природата, се сведува на неопходноста за чистота, на созреаните услови за промена. Потребата да се осознае вистината-за дојранци и Македонци, зашто таа беше извалкана од историјата е-внатрешниот код на овој дескриптивен циклус. (37,40,41,136,204,295, 296,297,300,320)

Метафората на вистината е, се чини најевидентна во описот на Дојран, езерото и неговата

околина, посматрани од перспективата што се нуди од патот од Богданци и Валндово, кој според наша проценка, претставува најмоќен и најсентиментален опис во романот, таков што со силата на своите форма и значење добива класични, Балзаковски димензии:

“Тој што доаѓал во Дојран секако знае дека има момент кога се јавува езерото и сè, како со рака, брише околу него. Еве го моментот. Веќе приближувате накај Дојран. Наближувате откај Валандово или Богданци. Од крстопатот, таму каде што се составуваат патот од Валандово и Богданци во пат за Дојран, тој почнува да се издига. Благо, постепено, а невидливо. Кога гледате оттаму, вие гледате само дека тој пат ве води кон небеските сфери. Таму се губи. Лево од вас има каменливи ридови со ретки грмушки. Од нив сиркаат камени сидови на некогашни турски куќи. Десно, од крстопатот па до крајот на патот, дреме и молчи плантажа лозја, шпалир. Плантажата оди бавно. Таа оди накај подножјето на Карапланина. По него се посеани куќите на Црничани”. (295, 296)

Четвртиот дескриптивен прстен го чинат три описа: На Карапланина, на Беласица и на селата под Беласица. (36) Нивната збирна семантика се влева во полот-живот од дескриптивната микроструктура. Освен тоа, според своето значење, овие описи кои го подразбираат “дивиот притисок”, се сродни со циклусите описи за “оној” свет и дивиот занес. Во нив, опитниот читател ќе ги препознае волјата и силата-животни, менталниот и интимен притисок-да се изнајде енергија да се изживее животот. Животот-човеков, “дојрански” и македонски.

Петтиот дескриптивен прстен го прават описите за документите за таткото на Коле Кус, за книгата-“шејут” и тајните списи сместени во двете кутии од чевли “Бата”. (14,141,292) Не претставува проблем препознавањето на скриеното значење на овие описи, кои се еден од конституентите на полот-вистина од дескриптивната микроструктура. Тоа е вистина-лична, семејна, национална и универзална.

Шестиот дескриптивен прстен се однесува на описите за “историјата, како плод на фалсификати”, за времињата-“крвавите”, за *musca domestica* и за младите лавови. (181,234,235,291,367) Нивната, речиси експлицитна семантика, гравитира кон полот-вистина од дескриптивната микроструктура. Зашто имено, ниту може, ниту смее, ниту треба со историјата и со времето да се пресметуваат домашните муви и лактомахите, оти, како што вели нараторот Гирца, во таа борба за структури, победуваат-најслабите. Треба да се препушти таа борба на младите лавови: новата генерација која што надоаѓа, “родители на своите родители”, а чија што задача е, или треба да ѝ биде-одгатнување на загатките на историјата.

Седмиот дескриптивен прстен е оној за светот и “оној” свет. Тој ги опфаќа и описите за гробиштата во Дојран, за светлината и погледот-“својот” поглед и погледот со топлина. (47,69,77,78,131) Имплицитната семантика на овој дескриптивен циклус гравитира кон полот-вистина од дескриптивната микроструктура.

“Оној” свет не е светот на задгробниот живот. Единствениот опис на гробиштата постои како негација на себе самиот, а за афирмација на интимниот, паралелен свет, светот-“сенка”. “Оној” свет е светот

што малиот човек, човекот-дете го запознава и спознава, за да влезе во светот на возрасните. “Оној” свет е светот на созревањето. Тоа е едновременно и човеков интелектуален, ментален и емотивен свет. “Оној” свет е сенката со која нужно живее секоја единка: нејзината лична, сенка-трајна сопственост. Но, “оној” свет има и свои национални белези: тоа е свет со сенки од минатото, сенки чии контури треба да ги обвистини генерацијата што надоаѓа.

И најпосле, осмиот и последен дескриптивен прстен ги подразбира описите за дивиот занес, кој пак, на еден или друг начин, живее не само во описното, туку во севкупното, наративно ткиво на романот. Дивиот занес во описниот дискурс се јавува трипати: еднаш, тоа е див занес на учениците кои пеат песна на француски јазик. Тогаш, занесот ги совладува, ги обзема и ги-покорува. (27) Тоа е занесот на детството и раната младост. Вторпат, тоа е опис на луѓето со див занес-“потрошен материјал”. (92) Оти луѓето “се трошат” низ животот. Третиот, последен опис на дивиот занес е животот-див занес: “(...) Едно препознавање е другото име за тој занес. Елементарно и трајно. Првото воопшто. Она од најрана возраст. Тогаш кога човек увидува, за првпат, дека има нешто друго кое станува-свет. Сиот свет, во дословна смисла на тој збор. Затоа што светот на човек, во најрана возраст, се сведува само на неговата мајка, која го храни и штити. Поточно, светот се сведува на-нејзините очи. Тие те гледаат, меко и со восхит. Ти гледаш тогаш кога те гледаат. Гледаш мекост и восхит. Ти се здогледуваш во тоа. Ти си тогаш мекост и восхит. Сета мекост и восхит (...) Порив е тоа кој за смисла не прашува (...) А кога не прашува, кога

доаѓа толку природно (и задолжително), допушта да се нарече див занес. Тој препознава и (се) самопрепознава. Така и прави тој човек-од човекот (...) Човечки е да се брани животот по цена на-свој живот. Сверски е да се брани свој по цена на-туѓ. *А занесот по животот воопшто, затоа што животот е-занес.*” (392)

Не е воопшто случајно што овој опис се наоѓа на една од последните страници во романот. Зашто тој, токму тука станува опис-универзалија, опис-идентификација со животот воопшто. Затоа, полот-живот од дескриптивната микроструктура е кохезивен по однос на овој описен прстен. Затоа што-*дивиот занес* е идеална метафора на животот. Затоа што дивиот занес е како малото прсте на Сталин и е занес на двајца пријатели кои ѝ се верни на својата земја, но убиваат во името на верноста и љубовта. Тоа е занес на генерацијата што газела по авторитети и убивала идоли, која што казнувала сè што е ударно. Занесот е занес, затоа што додава. Но и затоа што, дивиот занес е мисијата на секоја човечка единка, на “овој” свет. И, затоа што, *дивиот занес е-животот!*

3.3. Збирната семантика на описите

Вкупното, веќе обременето значење од осумте дескриптивни прстени подлежи на уште еден облик на здружување-во дескриптивната микроструктура. Таа е “длабинската структура” на описното рамниште на романот ДЗ од АВ, така што претставува негова смисловна платформа. Зашто имено, збирната семантика од дескриптивните прстени тука се метаморфозира во смисла. Смеслата пак, добива име,

што ќе рече, се конкретизира преку конституирањето на двата пола: живот и вистина.

Кон полот-*живот*, гравитираат првиот, вториот, четвртиот и осмиот дескриптивен прстен, додека пак, полот-*вистина* е кохезивен по однос на третиот, петтиот, шестиот и седмиот дескриптивен циклус. Ниту оваа симетрија не е случајна! Таа е приказ и показ на вонредно издржаната нарација, која не ќе беше таква, ако останеше занемарено нејзиното описно писмо.

Ексклузивитетот на дескриптивната микроструктура е содржан во механизмот на функционирање на половите што ја конституираат. Тие, заемно се сооднесуваат според принципите на комплеметарност и импликација. Тоа значи дека, полот-*живот* е комплементарен по однос на полот-*вистина*, и дека едновременно го имплицира. И обратно.

Смислата од длабинската структура на описното рамниште на романот ДЗ од АВ, сведена на декларативни искази, гласи приближно вака: “Животот е вистина!” И: “Вистината е живот!” И: “Животот е живот, ако е вистинит и вистински!” И: “Вистината е вистина, ако е животна!” Животот и вистината се-*див занес*! *Дивиот занес* пак е - живот и вистина за Македонецот и за Човекот!

Кондензираната и, по ваков начин разводнета смисла го валоризира заглавието на романот и е податна за вградување во длабинската макроструктура (=семиотички четириаголник) на текстот во целост.

4. Коментар

Широчината и комплексноста на материјалот вграден во наративниот организам на романот ДЗ од АВ, претставува солидна провокација за дијалектолошка, социолошка и културолошка анализа. Тоа, неминовно, треба да се случи.

Нашата, дескриптивна експертиза пак, наметна за потребно, да се направи обид за истакнување и потврдување на еманципираноста и секако, еднаквозначноста на описот по однос на расказот во романот ДЗ од АВ.

И овде, во едно вакво раскошно наративно опкружување, какво што нуди овој роман, описот нема колонијален статус, ниту пак трпи агресија од расказот. Впрочем, 43-те описи не се мала работа во раскажување што се протега на 400 страници.

Дескриптивните прстени, образувани според сличното значење на циклусите стожерни ЧО (=слики) се за нас ново “описно искуство”, така што нивните квалификативи и особено еластичноста по однос на веќе воспоставениот модел на анализа на дескриптивниот дискурс, претставуваа предизвик и задоволство. Освен тоа, семантичката суштина на сите описни ентитети, “стопени” во двата пола-живот и вистина од дескриптивната микроструктура, легитимно го оправдуваат заглавието, за тоа да биде солидна и валидна причина, таа, дескриптивната микроструктура да се “наративизира”, т.е. да се вгради во контекстот на глобалната наративна структура на романот.

Не е воопшто обична работа, можноста, или подобро флексибилноста на еден роман од ваков

формат да се поедностави до таа степен, што да се сведе на два поима. И на неколку искази, чија содржина и смисла ја даваат токму тие поими. Живот и вистина.

Не е едноставно ниту чувството кога го читате романот ДЗ од АВ, зашто сте свесни дека тој носи вистина во своите темели. Воодушевувачки ќе потсопрете и пред сознанието дека-овој роман е правен занаетски, па не ќе можете да најдете грешки.

Во него, во романот ДЗ од АВ ќе најдете и на по некој камен на сопнување, за кој можеби ќе ве исплаши можноста да ја дознаете “вистинската вистина”. Ќе препознаете тука и по нешто автобиографско, а сигурно повеќекратно ќе се препознавате себеси и вашиот свет, “оној” свет, вашиот личен свет-сенка и непокосновениот див занес.

Ќе препознаете во романот ДЗ од АВ и една силно изразена интелектуалистичка нишка, која суптилно рационализира и една друга, емотивна, која-боли. Ќе ве заболе таа, ако сте Македонец, ако ја љубите вистината, ако го сакате животот и, ако сте-човек

Ваков роман можеше да создаде само човек.
Голем Човек!

(Текстот е презентиран на Меѓународниот македонистички собир по повод 2008 – година на македонскиот јазик, Охрид, 29-31 август, 2008 год.)

Abstract

This study treats the problematics of description in the novel „Div zanes“ (Wild Exaltation) by AtanasVangelov. The analysis of the descriptive discourse as a fundamental

entity in the pure description (=picture) category, allows a unique form of its association in so-called descriptive rings. In this novel they represent a curiosity of the descriptive letter because of the synchrony regarding the summary rings that describe its narration. The implicit connotation on the descriptive rings represents an authentic transmission between the node of life and the node of truth from the descriptive microstructure, as a final target in the analysis of the descriptive level. As such, it is a confirmation for the independence of description regarding the narration and the rich narrative environment offered in this novel as „the otherworld“ and the condition of humans in general.

Keywords: description, pure description (=picture), descriptive rings, descriptive microstructure, life, truth.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Beker, Miroslav: Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 god.;
2. Вангелов, Атанас: Див занес, Култура, Скопје, 2002 год.;
3. Ћenet, Ћerar: Figure, Vuk Karadžić, Beograd, 1985 god.;
4. Греимас, Алжирадес Ж.: „Елементи за една наративна граматика“, во Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предоговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996 година.

„НЕПОДНОСЛИВАТА“ ЕДНОСТАВНОСТ НА ТАИНСТВЕНОТО

**(Кон ентитетите *тајна* и *таинственост* во расказите
„Ковчег“ и „Реквијем за Рубина Фаин“ од Славко
Јаневски)**

Апстракт

Оваа статија го третира феноменот на тајната и таинственоста во двата расказа „Ковчег“ и „Реквијем за Рубина Фаин“ во збирката раскази „Ковчег“ од Славко Јаневски. Текстот темелно им пристапува на овие, типични за прозата на Јаневски категории, по таков начин што се набљудуваат како наратолошки ентитети, како универзални симболи, но и од гледната точка на нивната семантичка сличност, односно различност. Тие ќе се покажат и како своевидна *diferentia specifica* на „неподносливо“ едноставниот наративен дискурс на големиот македонски писател, но и маркантна значенка по која тој стана уникатна појава во нашата матична литература, па и пошироко.

Клучни зборови: тајна, таинственост, „таинствена нарација“, „таинствена тајна“, „неподносливо едноставна“ нарација, ковчег, рубин.

1. Пристан

Кратката проза на Славко Јаневски има Чеховска „настроеност“. Не според реперкусиите на раниот капитализам на 19-от век врз секојдневието на „малиот“ човек и не заради тегобната што е доминанта во

пртичките на големиот руски писател, зашто нив овде ги нема. Чеховскиот дух во расказите на Јаневски е присутен во ординарните преокупации и дилеми на тој обичен, „мал“ човек, кој се обидува да погледне подлабоко во своето секојдневие.

Нашата квалификација-едноставност, интензивирана со препознатливиот Кундеровски епитет „неподнослив“ не значи симплификација на феноменот тајна, односно таинственост, што се и предмет на интерес во овој труд. Во супериорниот дискурс на Јаневски тие и не можат да бидат тоа.

„Неподносливата“ едноставност на таинственото е само еден оптикум по однос на двата расказа: „Ковчег“ и „Реквием за Рубина Фаин“⁵³ од книгата „Ковчег“⁵⁴ на Славко Јаневски, со тенденција да се фрли светло врз вчудоневидувачки едноставниот нараторски однос спрема едноставноста на едноставните нешта, чиј доминантен белег е таинственоста.

На таинственоста ѝ се пристапува како на наративен ентитет. Откако ќе се укаже на суптилната, понекогаш и суштинска дистинкција меѓу тајната и таинственоста, тие ќе бидат елаборирани како значенки, како полнокрвни метафори, чија насоченост се движи низ семантичката магистрала-вообичаеност, судбина на човекот и судбина на народот.

⁵³ Во натамошниот текст К., односно РРФ

⁵⁴ Славко Јаневски, *Ковчег, Наша книга*, Скопје, 1976 година. Во натамошниот текст, бројот на страниците на цитатите од расказите, ќе се наведуваат во загради, до самиот цитат.

2. Реалност обременета со таинственост

Воведот и на двата расказа претставува сублимирана стварност, базирана на датуми, историски настани и документи. Но, и таа збиената реалност овде е оптоварена со тајни и таинственост, што го интригираат барем внимателниот читател.

„Кондензираната“ стварност чија наратолошка доминанта е запрепастувачката „леснотија“ на дискурсот на кој му припаѓа, во расказот К. е обележана со неверојатната приказна за ветропирестиот Демофонт. Нему, според кажувањето на јас-нараторот, жена му, пред неговото заминување на Кипар, му дала еден ковчег, кој, кога го отворил, се споулавел и-умрел. Зошто и од што-останува тајна!

Расказот РРФ. пак, кој се одликува со посложена наративна структура, педантно подредена во три поглавја, по ист начин, густо и концентрирано, ја пренесува приказната за жената или девојка Рубина Фаин, Ерменка или Еврејка, а можеби и со словенско потекло, не се знае, идентификувана со судбината на малите народи под Османлиите, во деценијата непосредно пред пропаста на нивното царство.

Наспроти обидот за објективност на кажувањето, забележителна е, или можеби подобро имплицитно присутна е-таинственоста... Приказната за Демофонт и неговата жена е само една модифицирана варијанта на митот за Пандорината кутија, единствено што како читатели не дознаваме за содржината на ковчегот што ќе го убие Демофонт. Во онаа пак за Рубина Фаин, таинственоста систематски се разоткрива, „чекор по чекор“, за до крај да не дознаеме која била таа и зошто нараторот бил толку опседнат со нејзината судбина.

Впрочем дознаваме, но тоа открие за колективната несреќа на малите народи под големите империи не е обвиткано со таинственост. Тоа, барем опитниот читател лесно ќе го прочита.

Реалистичноста на наративниот код, на која нараторот, се чини, силно инсистира во воведот, спонтано, и во двата расказа почнува да станува поинаков: во првиот се отвораат претпоставки за содржината на ковчетот, а во вториот, јас-раскажувачот ги пренесува трикратните визии или фантазмагории за Рубина Фаин, во основа претпоставени или можеби халуцинантни.

Нарацијата почнува да се заситува со таинственоста.

3. *Тајна и таинственост*

Зборот тајна е граматичка именка, а таинственост придавка. Првиот е супстанцијален феномен, има суштествување во самиот себе, а вториот означува признак на предметот.

Семантички пак, како поим, тајната претставува не за сите познат факт. Таа е некоја информација што се крие, па како таква може да им биде позната на ограничен број луѓе. Или, тајната е-контролирана информација.

Таинственоста е состојба на нештата и/или субјективно мерило по однос на некого или нешто. Со други зборови, таинственоста подразбира неекспресивно однесување, неексплицитно изразување на намерите, мислите и чувствата.

Она пак што претставува или може да претставува повеќе од тајна и таинственост го

нарекуваме мистерија-како неодгатната тајна, како неможност да се дешифрира нечија таинственост. Тајните и „таинственостите“ во апострофираните раскази на Јаневски остануваат неодгатнати и неразоткриени. Мистериозни.

3.1. Таинствениот „Ковчег“ и неговите тајни

Зошто ковчегот од расказот К. е таинствен и кои се неговите тајни?

Влезот во „таинствената“ наратија, воопшто нетаинствениот јас-раскажувач го прави со тајна-онаа за Демофонт и ковчегот што ќе го убие. После неверојатната приказна, на ред е неуспешен обид за разоткривање на таинствената тајна-повторно со тајна: „Никој не знае што видел вдовецот во ковчегот-безбројните трагедии на човештвото по него или себеси сè уште жив како паѓа од седло кон својот исправен меч“ (9). Впрочем, станува збор за спонтано прогласување на ковчегот за симбол-таков што подразбира скровиште за богатство, зашто само она што е вредно, не е вредно да биде видено од очите на светот. И, речиси на почетокот, се случува генерализација на тајната: таа се обопштува и станува тајна на сите ковчези на светот: „Не се знае кој и кога по нас ќе ја одгатне тајната на ковчегот, бездруго еден од оние што лежи заборавен на некој таван или во кош на стар и напуштен дом“ (9).

„Симболизмот на ковчегот се потпира на два елемента: во него се положува материјалното или духовно богатство. Отворањето на ковчегот пак, е еднакво на откровение (...) Божественото откровение не

сmee непромислено да се разоткрие. Ковчегот се отвора само во момент кој го избрал провидението, а тоа пак смее да го стори само оној кој законски го поседува неговиот клуч.⁵⁵

Пред еден таков ковчег, како што и самиот вели, се наоѓа и нашиот симпатичен раскажувач, кому му е наложена обврската да направи попис на неговата содржина. Пред чинот на отворањето, кој впрочем и нема да се случи, се редат низа контемплации за тоа што можело да има внатре, во тој ковчег. И тие, контемплациите, со сета своја длабочина на значењето и интензивноста на читателското доживување се, самите по себе тајни. И таинствености. Зашто сепак, остануваат на нивото на претпоставки. Не се одгатнуваат ниту во фиктивната стварност на наратијата.

Еве што можело да има во ковчегот на запустениот таван. Јас-нараторот нуди пет групи претпоставки.

Најнапред, куп предмети: „ (...) безвредни книжни пари, записи и стари писма, секира на злосторство, сребрен часовник со мртво време во механизмот (...)“ (10).

Втората претпоставка за содржината на ковчегот се однесува на низа апстракции, кои мошне многу наликуваат на оние од митската кутија на богинката Пандора: „(...) продувани маки и надежи, богатство, измамнички сјај, алчност, себичност, богопоклонство, пакосничавост, грабеж, паѓање на возвишениот разум“ (10).

⁵⁵ Жан Шевалие, Ален Гербран: *Речник на симболите, Табернакул*, Скопје, 2005 година, стр. 475, 476

Претпоставката што следува претставува асоцијација или можеби подобро фантазмагорична визија за преобразба на ковчетот во „(...) непознат човек од минатото“, кој не е ништо друго освен „...оживеана изветвеност на некого што бил и останал само сенка и спомен на своето минато, победник на својот пораз“. Тој и таков призрак иницира една необична постапка: „(...) Ќе му се исповеда мртвиот на животот, ќе нè плисне со тајни и ќе нè повлече очајнички во бездната на невратот“ (11).

Четвртата група претпоставки ја подразбира визијата или идејата за преобразбата на непознатиот во жена, која „(...) ја покосила болка во мигот на големите надевања и исчекувања“ (11) И уште една низа претпоставки каква можела да биде таа.

И најпосле, последната претпоставка, кога жената повторно станува маж, „(...) без име и без занимање“ (11,12).

По ваков начин подредената низа групирани претпоставки имаат своја длабока логика. Се редат претпоставени предмети, па претпоставени апстракции, па претпоставен човек, како бесполово суштество, потоа несреќна жена и безимен и нереализиран маж. Впрочем, таквото движење низ семантиката на нарацијата воопшто не е и не може да биде случајно. Заеднички именител на овие визии, асоцијации или фантазмагории кои и нараторот ги нарекува претпоставки е безвредноста и безначајноста. Зошто претпоставената содржина на ковчетот на Славко Јаневски не соодветствува на универзалната симболика на ентитетот ковчег? Какво е ова претпоставено „богатство“ во овој ковчег? Тоа е материјално и

духовно, но според неговите квалификации не е вредно за чување. Зашто имено, предметите се неупотребливи, апстракциите или духовностите се непријатни дури ни за присетување, а евентуалните луѓе-човекот, жената и мажот се или безоблични, или осакатени од болка или безимени.

Разголеното значење на таинствените претпоставки од расказот К. не е сродно ниту со секундарната, поинаква, а сепак слична димензија за универзалниот симбол на ковчегот. Имено, според неа, феноменот ковчег се врзува најнапред за старозаветниот дедо Ное и неговиот кораб (=ковчег), „(...) кој плови низ водите на потопот и ги содржи сите елементи на циклична обнова. Меѓутоа, ковчегот подразбира и спознание и свето знаење и претставува своевидна историска придобивка, зашто Ное го сочувал предпотопското искуство, но и затоа што многу често тој се споредува со Христа, а коработ со крстот. Најпосле, ковчегот е симбол на скровиште за богатство, но не било какво богатство, туку богатство на спознанието и животот и претставува начело за зачувување и преродба на суштествата“.⁵⁶ Нема во изолираните збирни ентитети ниту „елементи на циклична обнова,“ ниту пак навестување на каква и да е религиозна идеологија. Но затоа има спознание.

Спознанието што е составен дел од универзалната симболика на ентитетот ковчег, овде станува спознание за тајната и таинственоста. И нивната едноставност. Впрочем, секој еден што би се нашол во ситуација да треба да отвора ковчег на

⁵⁶ Ibidem, стр. 476

некаков прашлив таван, можеби би имал разновидни претпоставки, слични или различни од оние на нараторот на Јаневски. Меѓутоа, ретко некој би одолеал на сопственото љубопитство-да не сирне во ковчетот и да ја остави тајната да биде и да остане тајна.

Тајната на ковчетот пак е, самата по себе таинствена. Зашто имено, таа при сè што е претпоставувана петкратно, останува положена на дното на ковчетот. Неодолив по однос на таинственоста се чини еден краток опис, кој мошне суверено ја сублимира таинственоста, за потоа да ја пушти да се разводни низ натамошниот текст: „На таванот најпрвин се изгуби спроврениот сончев конец, се повлече распливнато, потоа се посла голема сенка, легна врз ковчетот и врз нас и не стори безначајни и немоќни пред навечерината“ (10) Нема да дочекаме уште еден „сончев конец“ за да ја оттргне „големата сенка“ на тајната. Сенката од навечерината ќе се претвори во темница на ноќта, а таинствената тајна на ковчетот ќе остане мистерија.

Ако за момент го оттргнеме вниманието од претпоставките за тајната и од неа и таинственоста воопшто, не сме далеку од препознатливиот манир на Јаневски, својата литература преку уникатната симболика, а сепак толку едноставно, да ја поврзува со судбината на сопствените земја и народ, па и со судбината на човекот воопшто. Македонските векови се оптоварени со неброени неодгатнати тајни и таинствености. И најпосле, човековата природа е таинствена, мажот бил и ќе биде вечна тајна за жената, како што и жената отсекогаш била и ќе остане

неодгатната тајна за мажот. Впрочем, човек не е човек ако не е таинствен.

3.2. Тајните за Рубина Фаин и нејзината таинственост

И почетокот на таинствената приказна за Рубина Фаин е облежан со тајна: „Не се знае точно во кој дел од светот го дочекала последниот свој час Рубина Фаин. Не се знае Впрочем дали тоа име ѝ е вистинско, а во историјата, во поширока смисла, нејзиното име е шутира безначајност“ (13) Ваквата непознаница сведена на безначајност, набрзо добива на интензитет со преведување во заборав: „Рубина Фаин! Раска прав легната на дното на заборавот по големи и одминати виори, име од кое не се открива ни лик ни душа. Ништо.“ (13).

Таинствената нарација, при сè што се обидува да нафрли мноштво факти за главната херојка, сепак останува таинствена, иако можеби токму таа таинственост претставува провокација за јас-нараторот да трага по вистината за оваа Рубина Фаин. До конкретни, релевантни податоци нашиот наратор не успева или не сака да дојде. Наместо тоа, раскажувањето се сведува на претпоставени, трикратни субјективни визији.

Трипати, Рубина Фаин излегува пред очите на нашиот наратор. Еднаш, ментално визуелизирана, кога ја замислува „(...) во темнолилав брокат или сомот од кој нежно се одвојува син појас“, или пак, како „(...) широколика и ковчеста идна родилка во ленена кошула“. (15) Вторпат ја среќава на улица, реално или како фантазмагорија, како „призрак“ или „жива жена“,

или како „сенка во сенката на дрвото“: „Стоеше под гола мошне разгранета липа и под безбојна старомодна наметка не толку висока како што мислев дека е, без јасен лик и со спуштени раце, неподвижна“ .(19) Третата средба и не е средба со имагинарната жива Рубина Фаин, туку со нејзината слика во антикварница во Грција. Околностите ќе сакаат сликата, завиткана во ролна, да се распадне на честички во рацете на нејзиниот купувач-раскажувачот.

Зошто Рубина Фаин се појавува и се губи? Зошто во визиите на јас-раскажувачот од ментална слика, се трансформира во уличен призрак и потоа конечно во прав? За да биде заборавена или пак, за да остане тајна?

Склони сме да одговориме потврдно на втората алтернатива. Рубина Фаин не е заборавена, зашто таа, веќе се кажа, претставува метафора на судбината на малите народи под ропството на големите царства. Како и ковчетот од првиот расказ и Рубина Фаин, како книжевно суштество, се разбира, е таинствена самата по себе, а вистината дури и за нејзиното наративно постоење останува тајна.

Таинственоста, тајновитоста и тајната се иманентни не само за нејзината лична судбина, која според тонот на нараторот и од содржината на вметнатото во раскажувањето писмо се идентификува со онаа на незнајниот „мал“ народ на кој му припаѓа. Тие се имплицирани и во симболиката на нејзиното име.

Во цивилизациското искуство на античкиот свет, „(...) рубинот се сметал за амблем на среќата (...) Во поширока смисла, станал камен на вљубените“⁵⁷.

Одгатувањето на симболиката на рубинот, се доведува во врска со алмандинот, скапоцениот камен, кој античките народи го нарекувале рубин. И рубинот и алмандинот имаат форма на бадем, чија симболика пак, нè доближува до феноменот на тајната и таинственоста.

„Бадемот, во однос на мешунката е симбол на битното скриено во небитното, на духовност затскриена од доктрини и надворешни практики, на стварност чиј изглед служи како маска“⁵⁸. Оттука и можноста насловната херојка од вториот расказ да се интерпретира и како метафора на вљубеноста, но вљубеност или љубов во поширока смисла. Впрочем, во вториот пост скриптур од писмото до саканиот Едвард Жорес, Рубина Фаин ќе запише: „Мајко божја, се чувствувам како духовна љубовница на цел еден народ“ (18). Значи, љубовта е еквивалент на битното скриено во небитното-љубовта кон Жорес и љубовта, т.е. идентификацијата со еден народ. Овие две љубови егзистираат независно од небитното, каде што се „скриени“-оддалеченоста со Жорес и ропскиот живот на Ерменците под Османлиите.

Писмото на Рубина Фаин, кое нашиот наратор го пронашол во кука во Пиринска Македонија, триесеттина години пред да ја раскаже приказната за неа, отвора уште една можност за потврдување на разгранетата симболика на рубинот, односно бадемот-нè носи до самата хибридна структура на расказот РРФ,

⁵⁷ Ibidem, стр. 864

⁵⁸ Ibidem, стр. 80

кој е делумно кратка проза, а делумно епистола. Писмото е сѐржта на расказот, тоа е носител на неговата смисла, при сè што натамошната нарација се движи во правец на експликација на втората, а потоа и третата визија на раскажувачот. Оттука и формата на овој текст на Јаневски е таинствена, само што тајната сепак се одгатнува во писмото. За тајната да биде тајна, таа мора да е таинствена, така што нејзиното одгатнување се прави метафорично: преку приказната за цуцестото, но бескрајно отпорно дрво бонсаи, на кое сосила му е сопрен растот. Едноставно се чита оваа сугерирана сличност на „џинчестиот“ бонсаи со неуништливоста на малиот народ воопшто, не само ерменскиот.

Бадемот ја подрабира и „(...) тајната што живее во сенка и што треба да се открие за да се вкуси“⁵⁹. Овој аспект од универзалната симболика на бадемот пак се ефектуира преку метафоричниот начин на кој се одгатнува тајната за отпорноста на поробениот народ,

Расказот РРФ располага со две тајни: едната одгатната со метафора, но сепак одгатната во вметнатото во нарацијата писмо, а втората, онаа за Рубина Фаин која останува тајна. Која и каква била, кога и каде живеела, раскажувачот не открива. Реквиетот за Рубина Фаин, според тоа станува реквиет на таинственоста и на неодгатнатата тајна .

4. *Ковчегот и рубинот*

Приказната за неотворениот ковчег и онаа за непозната Рубина Фаин освен „неподносливата“ леснотија на третман на тајните и таинственостите,

⁵⁹ Ibidem, стр. 80

имаат допирна точка и во заситувањето на нивната смисла преку истородниот симбол.

Ковчегот и рубинот (читај-бадемот!) се едно исто: првиот е скровиште на богатство, вториот е закрилник на вредноста.

Колку ќе вреди богатството ако остане скриено? Дали неговата вредност ќе остане вредна ако биде под закрила на само еден човек и група административци, кои „стручно“ ќе ја елаборираат содржината на ковчегот испишана на хартија? Најпосле, која е тајната на неотворениот ковчег и дали има вредност овој реквиет за Рубина Фаин, кога ниту нејзиното реално и ниту пак фиктивното постоење не можат да се потврдат?

Одговорот е прост: тајната на ковчегот е, ни помалку ни повеќе, неговата тајна. И таинственост. Реквиетот пак, само затоа што е реквиет и чин на почит кон мртвите, ѝ оддава почит на незнајната и засекогаш таинствена Рубина Фаин. Реквиетот ѝ оддава почит на тајната, која со смртта засекогаш останува тајна. А пред пред смртта и боговите молчат.

Овие два расказа на Славко Јаневски ги слават тајната и таинственоста. Во името на човековата љубопитност, во името на тајната, која ако се открие, ќе престане да биде тајна.

Затоа, да ѝ дозволиме да остане едноставно-тајна!

(Трудот е презентиран на XXXVII-та научна конференција на Семинарот за македонски јазик, литература и култура, Охрид, 4-5 јули, 2010 год.)

Abstract

This article tackles the phenomenon of the secret and the mysterious in the two short stories “The Chest” and “A Requiem of Rubina Fain” from Slavko Janevski’s short stories collection “The Chest”. The text approaches thoroughly these categories, so typical of Janevski’s prose, by observing them as narratological entities and universal symbols, as well as from the aspect of their semantic similarity, i.e. difference. They appear in their own way as a *diferentia specifica* of the “unbearably” simple narrative discourse of this great Macedonian writer and as a remarkable feature that made him unique in our native literature and abroad.

Key words: secret, mystery, „mysterious story-telling“, „mysterious secret“, „unbearably simple “ narrative, chest, ruby

ЛИТЕРАТУРА:

1. Јаневски, Славко: „Ковчег“, „Наша книга“, Скопје, 1976 год.
2. Шевалие, Жан, Гербран, Ален: „Речник на симболите“, „Табернакул“, Скопје, 2005 година, стр. 475, 476

ПОЕТСКАТА ЕЛОКВЕНЦИЈА НА ПРЛИЧЕВ И МАЖУРАНИЌ

(Морфологија и семантика на два описни ентитета
во „Сердарот“ и „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“)

Апстракт

Оваа статија ја става на показ градбата и значењето на две репрезентативни дескриптивни составки: „Хомеровскиот епитет“ во „Сердарот“ на Григор Прличев и именската метафора во „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“ на Иван Мажураниќ.

Текстот го „задоволува“ техничкиот услов - разложување и анализа на составот на ентитетите, а се претставува и начинот на реализација на семантичкиот аспект – во иманентниот контекст, преку постапката семиоза и воопшто, процесот на нивна универзализација.

Настојувањето е уште еднаш и, по којзнае кој пат да се покаже и докаже автентичната поетска елоквенција на Прличев и Мажураниќ, двајцата „величественици“ на македонскиот и хрватскиот литературен XIX-ти век.

Клучни зборови: „Хомеровски епитет“, именска метафора, морфологија (=градба), семантика (=значење), семиоза (=трансформација на значење во смисла).

1. Пристан

Оваа статија нуди осврт на два дескриптивни ентитета-репрезентативниот „Хомеровски“ епитет во

„Сердарот“⁶⁰ на Григор Прличев и исклучително впечатливата и мошне фреквентна именска метафора во „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“⁶¹ на Иван Мажураниќ.

Тие, епитетот и метафората, се сопоставуваат во македонските препеви на ремек-делата на македонската и хрватската литература од 19-от век: „Сердарот“ (препевот е на Георги Сталев) и „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“ (препевот е на Гане Тодоровски), по таков начин ставајќи го на показ лексичкиот потенцијал на општонародниот и на стандардниот македонски јазик.

Имено, во обидот да се изнајде заглавие за текст што ќе биде илустративен по однос на македонско-хрватските, односно хрватско-македонските јазични и книжевни врски, мојот избор падна токму на Прличев и Мажураниќ, двајцата, љубам да ги наречем „величественици“ на македонскиот и хрватскиот литературен 19-ти век. Во таа смисла останувам доследна на личниот афинитет спрема суптилниот и многузначаен период во цивилизацискиот развој на двата словенски народа, кога под влијание на европскиот национален романтизам, веројатно интуитивно, но грчевито се обидуваа да дадат каков-таков придонес по однос на својата национална и јазична самобитност.

И, да бидам прецизна: иако С беше напишан на грчки јазик, а ССЧ третира црногорска османлиска

⁶⁰ Григор Прличев: *Сердарот*, во *Избрани творби, Мисла, Култура, Македонска книга*, Скопје, 1988 год. стр. 135-167. Во натамошниот текст С од ГП.

⁶¹ Иван Мажураниќ: *Смртта на Смаил-ага Ченгиќ, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга*, Скопје, 1989 год. Во натамошниот текст ССЧ од ИМ.

проблематика, сепак, таа поезија е толку многу „македонска“, односно „хрватска“ колку што тогаш, во тој наш словенски 19-ти век беше нужно, макар и литерарно, на Европа и светот да „ѝ се стави на увид“ состојбата на тиранија на територијата на денес т.н. Западен Балкан.

2. Морфологија

2.1. Градба на „Хомеровскиот“ епитет на Прличев

„Хомеровскиот“ епитет во С на Прличев се сретнува во сè на сè 23 примероци. Според својата градба, тој претставува двочлена синтагма од атрибутивен и супстанцијален елемент. Атрибутивниот член е редовно сложенка, која впрочем и го прави Прличевиот „Хомеровски“ епитет уникатен. Таа е најчесто неологизам: „полињата житородни“ (137)⁶², „Бореј брзокрил“ (138), „огнооки змејови“ (139), „миловидните ластовици“ (141), „Албанците гологлави“ (141), „стенчивиот глас“ (143), „сеизедливиот оган“ (143), „брзокрили јастреби“ (143), „сторачен гигант“ (145), „оружја огновишни“ (146), „широкоградниот Јакуп“ (149), „Чан-Јок гостопримлив“ (150), „животворните зраци“ (151), „многутажениот мртовец“ (157), „младоженската стаја“ (158), „честуваниот Раде“ (158), „бессолзните очи“ (160), „многуимотниот Фоти“ (162), „Гегата крволочен“ (164), „гусла двострука“

⁶² Во загради стои бројот на страницата од каде што е преземена синтагмата, според изданието: Григор Прличев: *Сердарот*, во *Избрани творби, Мисла, Култура, Македонска книга*, Скопје, 1988 год. стр. 135-167

(167). Само еден примерок – „сабја дамаскалија“ од атрибутивниот член во епитетот, а тој се сретнува двапати е архаизам, поточно турцизам. Редот на елементите во синтагмата е најчесто правилен, така што прв е атрибутивниот, па потоа именскиот. Само неколку од нив-„полињата житородни“, „Бореј брзокрил“, „оружја огновишни“ и „Гегата крволочен“ се наоѓаат во инверзија.

Градбата на атрибутивната составка во синтагмата подразбира најчесто придавка и именка („полињата житородни“; широкоградниот Јакуп“), потоа и две именки („огнооки змејови“), број и глаголска придавка („сторачен гигант“), предлог и глаголска придавка („многуимотниот Фоти“; „многутажениот мртовец“), именка и глаголска придавка („оружја огновишни“), па дури и сложенка од повратна замена и глагол („сеизедливиот оган“).

Морфологијата на „Хомеровскиот“ епитет во С од ГП и не би требала да претставува некаква исклучителна особеност, најмногу заради фактот што тој е токму таков-Хомеровски, па според тоа и доволно познат. Но, возбужда сознанието дека по таков, ќе си дозволам да го наречам „античко-грчки“ или поточно „јонски“ начин на пеење се опева типично македонска дветнаесетвековска проблематика, на тогаш современиот грчки јазик. И, можеби повеќе од тоа е провокативен впечатокот што македонскиот препев допушта тој, „Хомеровскиот“ епитет да биде извонредно адаптиран според можностите на нашиот јазик. Секако, исклучително значаен во таа смисла е придонесот на препејувачот Георги Сталев и неговата креативност и версолошка умешност, без притоа да се

пренебрегне фактот дека Прличев е творец на оваа поема.

Третманот на морфологијата на ентитетот-„Хомеровски“ епитет, допушта, на одделни негови примероци да им се пристапи како на своевиден куриозитет. Во таа смисла е особено репрезентативна синтагмата „бессолзните очи“ на мајката Неда, каде што атрибутивната составка е образувана од предлог со полномошно значење на отсуство и именка, што претставува своевиден, не само правописен ексклузивитет туку и по однос на значењето добива таква полнокрвност на која што во други случаи би ѝ била потребна најмалку една реченица. Составките пак од типот „младоженската стаја“ и „гусла двострука“, кои во својата градба содржат архаизми, односно дијалектизми, го шират дијапазонот на искористеност на општонародниот јазик.

Составот на повеќето синтагми од редот кованици-неологизми ја иницира помислата за поетската умешност на Прличев, со кондензиран израз да предочи слики и состојби кои проектираат долготрајна ментална визуелизација, нешто кое, патем речено го валоризира и лирско-епскиот карактер на С. Во таа смисла примерни се епитетите: „миловидни ластовици“, „стенчивиот глас“, „сеизедливиот оган“, „сторачен гигант“, „животворните зраци“, „многутажениот мртовец“. По таков начин, морфологијата веќе претендира кон сопствената семантичка реализација.

2.2. *Градба на именската метафора на Мажураниќ*

Квантитативниот биланс од именската метафора во ССЧ од ИМ изнесува дури 463 примероци. Станува збор за мошне фреквентен поетски ентитет во епската поема на големиот хрватски поет, чија градба е најчесто двочлена, од придавка и именка како составни делови. Нивната подреденост е таква што побројни се синтагмите од придавка и именка, вкупно 240, додека пак, во инверзивна, стилска поставеност се вкупно 165 на број. Освен овие, како двочлена се јавува и именска метафора составена од две именки, со вкупно 9 примероци (Ловќен гора, 51), но и синтагми во чиј состав влегуваат глаголска придавка и именка („баран арач“, 33, „ставена софра“, 36)⁶³, и именка и глаголска придавка („окото изгубено“, 33).

Според естетскиот придонес, извонредно значајни се трочлените именски метафори, чиј состав е разнороден: придавка+именка+придавка - „свидното име Исусово“ (5), именка+придавка+придавка - „чета, ноќна, темна“ (16), „свезди, близни, јасни“ (18), потоа и придавка+придавка+именка- „горди, камбанени свона“ (19), „бела, бистра брада“, како и именка+именка+придавка - „лебед птица бела“ (34). Овој тип метафора во поемата на Мажураниќ се сретнуваат во вкупно 25 примероци.

⁶³ Бројот во загради го означува бројот на страницата според изданието: Иван Мажураниќ: *Смртта на Смаил-ага Ченгиќ, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга*, Скопје, 1989 год.

Во ретката четворочлена именска метафора, која е присутна во сè на сè четири примероци доминантна е придавската составка: „најличниот, најличниот, највишниот од Смаила...“ (34), „долга пушка позлатена чудно“ (38), „грмежот...громлив, јадер, страшен“ (40) и „душа храбра, гола, неприветна“ (47).

Во анализата на градбата на именската метафора во ССЧ, ќе си дозволам да акцентирам еден примерок кој не поседува именски белези, а е особено илустративен по однос на поетската елоквенција на нејзиниот автор. Се работи за епитетот „леснокрилно“, кој се наоѓа во стих од „Арач“, четвртото пеење во поемата, а кој според своите граматички карактеристики е прилог („...низ воздухот сасна цилит/леснокрилно, в нееднаков прелет“, (29). Овој поетски ентитет, кој сепак се однесува метафорично, наликува на Хомеровскиот поетски израз, колку заради препејувачката вештина на извонредниот Гане Тодоровски уште повеќе и заради тоа што и Мажураниќ беше „ученик“ на Хомера и античката поезија, кои биле негова омилена лектира. Слични одлики поседува и именската метафора „крилноноги коњи“ (30), синтагма која му припаѓа на контекст каде што експлицитно се споменува мртвиот Хектор, како уште една поетска асоцијација на „јадот каурски“ (30), а заради „Турчинот проклет“ (30).

3. Демонстрација на значење и смисла

„Хомеровскиот“ епитет на Прличев и именската метафора на Мажураниќ се категоризираат во редот дескриптивни елементи на иманентниот поетски контекст. Флексибилноста на описот како литературен

ентитет допушта негова ефектуализација по таков начин што го трансформира значењето (=la signification: реченицата како збир од зборови што имаат значење) во смисла (=la sense: резултат од комбинација зборови кои даваат реченица). Станува збор за еден аспект на функционалноста на описот кога тој се однесува како семантички трезор⁶⁴, како своевидна депонија на значење, која претендира да се преобрази, т.е. универзализира во смисла. Многу едноставно, тој процес, еминентните литературолози Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс го нарекоа *семиоза*.⁶⁵

Според параметрите на овој модел, одделните, изолирани поетски ентитети имаат засебно значење сè дотогаш додека не се „слеат“ во единствената смисла. Таа пак, тоа не е тешко да се констатира, и во двата случаја, и кај Прличев и кај Мажураниќ е иста: осуда на тиранијата и копнеж по слобода.

И наспроти релативната малубројност на „Хомеровските“ епитети во С по однос на мноштвото именски метафори во ССЧ, тие сепак ја допуштаат

⁶⁴ Види: Луси Караниколова, *Описот во прозата, авторско издание*, Скопје, 2011 година.

⁶⁵ Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс појавата на квалитативна трансформација на значењето во смисла ја нарекоа семиоза. Според Рајфатер, под семиоза се подразбира литерарен дијалектички процес на преод од рамништето на значењето на нивото на смислата. За Пирс пак, ниеден поим (=знак) не е сам по себе заклучен, ами бара потврда, натамошно објаснување. Појавата според која, еден знак се однесува на друг знак, така што генерира бесконечна низа знаци, Пирс ја нарекува семиоза. Види: Miroslav Beker: *Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu*, Zagreb, 1991 godina, str. 33-40 и str. 111-131

можноста за групен пристап според критериумот-сродно значење.

Во таа смисла, еден корпус „Хомеровски“ епитети заемно се поврзуваат како резултат на *апстрактната семантичка компонента*: „полињата житородни“, „Бореј брзокрил“, сеизедливиот оган“, „животворните зраци“. Станува збор за синтагми чие што сублимирано значење е во правец на потенцирање на, може дури и да се рече, великодушност на природата и таа да застане во функција на поддржател на народниот стремеж за слобода. Се работи за не редок значенски феномен во третманот на поезијата.

Една помала група поетски ентитети пак, заеднички именител наоѓаат во критериумот *определеност*: „сабја дамасклија“ и „оружја огновишни“. Овие „Хомеровски“ епитети на ниво на значење, ја акцентираат народната храброст и подготвеноста за отпор против тиранијата.

Друга група „Хомеровски“ синтагми се обединуваат според принципот-зооморфност: „огнооки змејови“, „миловидни ластовици“, „брзокрилни јастреби“ и „сторачен гигант“. Склона сум и овде, повторно, да препознаам персонификација на народна одлучност и храброст.

Најмногу поетски синтагми се мобилизираат околу единственото значење-апотеоза на делото и споменот на ослободителот-Кузман Капидан, а се групираат според критериумот-антропоморфност. Такви се: „Албанците гологлави“, „широкоградниот Јакуп“, „Чан-Јок гостоприемлив“, „многутажениот мртовец“, „честуваниот Раде“, „многуимотниот Фоти“ и „Гегата крволочен“.

Надвор од овие семантички сублимации остануваат само неколку синтагми, кои се разликуваат единствено по тоа што не подlegнуваат на систематизирање според утврдените критериуми. Тие сепак, благодарение на своето засебно значење, дозволуваат да бидат „стопени“ во единствената смисла на поемата. Станува збор за синтагмата „младоженската стаја“, чија семантичка реализација е во правец на акцентирање на неможноста младиот маж да стане маж на својата свршеница. Или пак, „бессолзните очи“ на мајката кои тагуваат по синот и судбината на синот, за набрзо, мошне вешто и речиси инертно, да се трансформираат во нем повик за борба за слобода. Наспроти сродноста на овие два „Хомеровски“ епитета, кои спонтано гравитираат кон семантичката матрица на С, осамен останува ентитетот „гусла двострука“. Се работи за „Хомеровски“ епитет кој се наоѓа во епилогот на поемата, каде што нараторот експлицитно ползува технички средства од народната песна, за непосредно да му се обрати на читателот.

Во сличен манир финишира и епската поема на Мажураниќ.

ССЧ на ИМ располага со извонредно богат семантички арсенал, чиј ефект во голема мера се должи на именската матафора. Нејзината дескриптивната природа дозволува и таа да биде третирана на ниво на значење и на ниво на смисла. Феноменот смисла е однапред апсолвиран: како и во С и овде, таа се заситува со фразата-борба против тиранијата и стремеж за слободата.

Значенското мноштво од именски метафори во ССЧ се систематизира според едноставната црно-бела

техника, која во случајов подразбира: скриен или експлицитен прекор по однос на тиранинот (=црно), од една и отворено афирмативен став по однос на потребата од слобода (=бело), од друга страна.

Освен овие две, на ниво на значење семантички магистрала, богатството од повеќе варијанти, компатибилни по однос на нив, придонесуваат за потемелна демонстрација на семантичкиот аспект на оваа епска поема.

Еве еден илустративен приказ на двата стожерни значенски коридора:

„Волкот мургав“: „гладно глувче“;

„Турски дарови“: „крстот липов“;

„Свер горски“: „востаничка чета“;

„Турчин проклет“: „црногорска челада“, итн.итн.

Една семантичка варијанта е во прилог на истакнување на народното страдање: „ропски слуги“, „смртвена раја“, „крвави рани“, „баран арач“...

Друга говори за „јадот каурски“, „срцето гневно“ или „тврдоглавата раја“, за по таков начин имплицитно да укаже на несоживувањето со состојбата-ропство.

Третата варијанта е во прилог на потенцирање на отпорот против тиранијата: „востаничка чета“, „минувачот ноќен“, „вешта рака“.

И повторно, квантитативното изобилство од именски метафори дозволува подредување на значенските варијанти и на поинаков начин. Тие се податни за систематизирање и според критериумите по кои беа групирани и „Хомеровските“ епитети во С на ГП.

Се izdelува едно големо множество т.н. апстрактни метафори, од типот: „ноќта темна“, „зелени

лаки“, „стивната месечина“, „месец штрбнат“, „пуста стародревна липа“.

Друг семантички контекст образуваат т.н. опредметени метафори: „убавана сабја“, „кама злобна“, „колец грозен“, „врел куршум“, „цевки смртни“.

Уште една група именски метафори за заеднички именител ја имаат зооморфноста како обединувачки критериум: „лебед птица бела“, „птици бели галабици“, „лавовски рикот“, „верно куче“, „рисјанско псето“.

Голем е бројот и на т.н. антропоморфни метафори од типот: „железни раце“, „смеј горчлив“, „срце гневно“, „тврдоглава раја“, „деца пласни“, итн., итн. Овие последниве, се податни за натамошно расчленување по таков начин што може да се набројат називите или имињата на ликовите и топонимите, за и како такви да продолжат да ѝ припаѓаат на својата класа.: „немилиот Турчин“, „Сафер, едноок“, „Јашар срдит“, „лути Турци“, „кротко Турче“, „агата Ченгиќ“, или „лично Гацко Поле“, „Косово Поле, лично, ширно“. Повеќето од нив технички се „црно“ обоени, а пак, кога не се такви, тогаш се, се разбира, „бели“. Заправо, белото Мажураниќ го користи за да го вообличи вековното и исконско тежнење - да го „скроти злото“, конечно олицетворено во смртта на агата Ченгиќ.

Останува една група именски метафори, кои имаат квалификации да се вбројат во некоја од дефинираните семантички униии, а кои веројатно опитниот читател ќе ги акцентира како значенски куриозитет. Јас ги категоризирам како куриозитет, *par excellence*. Станува збор за синтагмите од типот: „струнен гласеж благ“, „чудно чудо“, „мртовецот мртов“, „поарна среќа“, „спомен вреден“... И, да бидам

ческа: можеби недостигаат зборови за солиден стручен коментар, но не недостига впечатокот дека со нив и преку нив, поетската елоквенција на Мажураниќ достигнува речиси совршенство. Конечно, какво е тоа „чудно чудо“? Зарем е можно чудното почудно да биде или мртовецот помртов? Има ли смртта повеќе од смрт?!... Или среќата! Може ли таа „поарна“ да биде? Одговорот е прост. Станува збор за вербални конструкции, вечно недовршени приказни за некогашниот, за деветнаесетвековскиот, за денешниот и секогашниот и човек и живот и време. А овде се збиени во само неколку двочлени синтагми. Во иманентниот контекст пак, тие се едноставно и единствено-смрт на тиранинот (=читај: смрт на тиранијата). Оттука и сосема легитимно се склони да ѝ припаднат на смисловната матрица на ССЧ. Таа пак, е најсилниот лигамент меѓу третираните две поетики – онаа на Прличев и онаа на Мажураниќ.

4. Допирни точки

Многу нешта го чинат сврзувачкото ткиво меѓу С и ССЧ и нивните автори.

Пред сè Прличев (1830-1893) и Мажураниќ (1816-1890) се современици. Прличев е сведок на жестоките туѓински пропаганди кои вкрстувале копја во југозападна Македонија, за и самиот да им подлегне по таков начин што во една прилика ќе изјави дека е Бугарин, своето ремек-дело ќе го напише на грчки јазик, за на крај да го понуди несреќното решение во словенскиот есперанто. Сепак, тоа, најталентираниот поет на македонскиот XIX-ти век не го прави помалку Македонец од другите интелектуалци на своето време.

Мажураниќ пак, во својата епска поема „...ги презентира вредностите на својот мајчин јазик“...по таков начин „...давајќи потврда на високите креативни потенцијали на еден млад јазик за создавање дела со највисоки уметнички претензии“.⁶⁶

И двете поеми се создадени во речиси ист временски период. Прличев со С ја добива првата награда на традиционалниот литературен конкурс за најдобра поема во 1860-та година во Атина, а првото издание на ССЧ се случува во 1846-та година.

Предлошката на С е најдолгата македонска народна песна за филантропот и закрилник Кузман Капидан, за чии дела Прличев веројатно имал прилика да слуша од очевидци.

Мажураниќ пак, во ССЧ ќе проговори за најактуелните настани од своето време: за смртта на херцеговскиот Турчин Смаил-ага, познатиот крвник од првата половина на XIX-от век, познат по два судира со Црногорците кај Грахово, во 1836-та и 1840-та година.

Прличев на грчки јазик третира типично македонска проблематика. Мажураниќ пак, на родниот јазик, преку тогаш актуелната црногорска стварност, раскажува за „...патилата на својот сопствен народ под туѓинска власт, за неговиот хероизам и неговата непоколеблива вера во слободата и урнувањето на тиранијата“.⁶⁷

Но, македонските, односно хрватските скриени тежнења се, и кај двајцата поети, само кулиса преку

⁶⁶ Гане Тодоровски: *За епската поема „Смртта на Смаил-ага Ченгик“*, во: Иван Мажураниќ: *Смртта на Смаил-ага Ченгик*, op. cit. стр. 62

⁶⁷ Ibidem, стр. 66

која се издигнуваат до наднационалното, универзалното, општочовечкото-осуда на ропството, слободата и патот до неа!... Тоа е содржината и на смисловната матрица на двете поеми.

И најпосле, својствената и за Прличев и за Мажураниќ-едноставност на кажувањето, која и во двата случаја е толку допадлива што Гане Тодоровски, зборувајќи за творечкиот зафат на поетот на ССЧ ќе рече: „Во неа (во поемата) е сè толку едноставно, што можеби си помислувате дека самите сте ја напишале“.⁶⁸ Повеќе од јасно е дека тоа може да биде одлика само на најголемите.

5. Коментар

Поетската елоквенција на Прличев и Мажураниќ ја краси едноставноста. А до неа, до едноставноста, треба, едноставно, „да се израсне“! Зашто имено, ако посветениот проучувач на литературата добро знае колку тешко се раѓа зборот, тогаш поетот тоа го знае уште подобро.

Растел нивнот збор низ вриежот на турбулентната епоха, кога се барале патишта за најсоодветен израз, на јазик што ќе биде разбирлив за масите, во услови на оспорен национален идентитет, а наспроти евидентниот прогрес и силното влијание од Западот.

Не останале ниту Прличев, а уште помалку Мажураниќ недопрени од тој авангарден и свеж наплив на идеи и наспроти цивилизациската ограниченост во услови на неслобода.

⁶⁸ Ibidem, стр. 63

Токму затоа вреди уште еднаш, кој знае по кој пат, да се оддаде признание на нивниот поетски придонес, на нивната елоквенција, на нивната едноставност, која е толку далеку од симплифицираноста колку што нивниот поетски збор беше и сè уште е - слика и прилика на отпорот спрема ропството и потребата да се биде слободен. Слободата на нивниот поетски израз е и слобода и ослободеност од какво било условување. Тоа е универзална слобода, тоа е слобода на homo sapiens-от што му припаѓа од раѓање. Тоа е и слобода на мислата, на духот, и конечно, слобода на зборот.

Ете затоа ги нареков „величественици“. Зашто тие со збор ја слават слободата на човекот и она што човекот го прави човек.

Се поклонувам, уште еднаш, пред нивната величина!...

(Текстот е презентиран на Третиот меѓународен научен симпозиум Хрватско - македонски јазични, книжевни и културни врски, Ријека, 25-26 март, 2011 год.)

Abstract

This paper gives an overview of the basics, and the importance, of two representative descriptive elements: The Homer's epithet in "The Serdarot" by Grigor Prlichev and the substantive metaphor represented in "The Death of Smail-Aga Cengic" by Ivan Mazuranic. The text "satisfies" the technical requirement – breakdown and analysis of entities composition and at the same time presents and explains the way of realization of the semantic aspect – in

the given context through the procedure “semiosa” and its universality. The main purpose is to, once again, demonstrate and prove the authentic poetic eloquence of both Prlichev and Mazuranic who are “the magnificent authors” of the Macedonian and Croatian literature in XIX century.

Key words: Homer’s epithet, substantive metaphor, morphology (=basics, semantics (=importance), semioza (=transformation of importance into meaning)

ЛИТЕРАТУРА:

1. Beker, Miroslav: Semiotika književnosti, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 godina.
2. Караниколова, Луци, Описот во прозата, авторско издание, Скопје, 2011 год.
3. Мажураниќ, Иван: Смртта на Смаил-ага Ченгиќ, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 год.
4. Прличев, Григор: Сердарот, во Избрани творби, Мисла, Култура, Македонска книга, Скопје, 1988 год. стр. 135-167.
5. Тодоровски, Гане: За епската поема „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“, во: Иван Мажураниќ: Смртта на Смаил-ага Ченгиќ, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 год., стр. 61-67.

МИНИ-ЖАНРИТЕ ВО „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“

(Искажете-формули како единици на културниот систем)

Апстракт

Оваа статија ја третира проблематиката на т.н. мини-жанри во „Горски венец“ на Петар Петровиќ Његош. Станува збор за искажете-формули, репрезентативни за поетската лексика на Његош и мошне „агресивни“ на синтаксички план (=ниво на рецепција), не според својот квантитет туку според способноста да функционираат како своевиден семантички трезор по однос на поширокиот контекст. Мини-жанрите во „Горски венец“ се однесуваат како „приказна во приказна“ (=La mise en abyme éclatée), или „приказна во распаѓање“ и тоа по таков начин што тие го „собираат“ текстот во порака, а пак текстот ја „разложува“ пораката. Искажете - формули располагаат со привилегијата - да ја стават на очиглед сликата на црногорскиот, словенскиот и балканскиот менталитет, некогаш и сега. По таков начин, мини-жанрот станува способен да се универзализира.

Клучни зборови: мини-жанр, исказ-формула, приказна во распаѓање, кондензирана порака, разложено значење, единица на културниот систем.

1. Исказот-формула

Во културното наследство на народите на светот, исказот-формула (изрека, поговорка, пословица, сентенца) претставува инвентивно формулиран заклучок (=суд) од животното искуство. Концизната

форма на мини-жанрот допушта тој да биде лесен за рецепција и паметење, така што како таков, широко е прифатен од традицијата. Не се тие само орална „слика и прилика“ на менталната и интелектуална состојба на „детството на човештвото“, зашто наивноста воопшто не е нивен белег. Длабоката мудрост, што како легитимен семантички багаж мини-жанрите ја носат со себе, претставува предуслов за воопштено, безвременско, општочовечко и општоважечко траење.

Врховен квалификатив на исказот-формула претставува неговото усно или писмено постоење во форма на суд, тврдење, категоричка или помалку категоричка констатација, чие потекло е, секако, емпириско или „широко наративно“. Тој, по дефиниција, поседува семантичка густина, чија „кондензираност“ е колку резултат на претходни, „отсутни“ дејства (значи тој е „последница“ на перфект), толку има и визионерска димензија (т.е. упатува на идни, можни или претпоставени настани). Тоа всушност значи дека исказот-формула освен што настапува од ретроспективна позиција уште и упатува на законитости кои не може да се менуваат. „Минатоста“ и „идноста“ на мини-жанрот ја гарантираат неговата универзализација.

Морфологијата (=градбата) на мини-жанрот, по дефиниција подразбира двочлена синтагма или фраза, чии составки најчесто се наоѓаат во заемна да-не позиција. Таа, фразата, односно синтагмата има паралелна конструкција, а се базира на контраст. Мини-жанрот се одликува со стегната, асиндетонска синтакса, а неговите интегрални делови немаат засебно значење туку постигнуваат идиомска смисла.

2. За „едноставните“ форми во „Горски венец“

2.1. Пристап. Квантитативен биланс.

Мини-жанрите во Његошевиот „Горски венец“ (1847 год.)⁶⁹ по многу нешта наликуваат на пословиците и сентенците од оралната традиција. Тоа сепак не значи дека ако не се знаеше дека Његош е нивен автор не ќе можевме да направиме разлика. Во нив, во Његошевите искази-формули се чувствува, или можеби уште подобро, се забележува дискретно присутната ерудитивност на нивниот создавач, како најмаркантна диференцијална карактеристика по однос на народните, потоа леснотија на исказот, која за волја на вистината не им е туѓа ни на едните ни на другите, и најмногу од сè, нивната „специфична“ семантичка тежина. Присутна е во овие мини-жанри и една испакната интелектуалистичка димензија во формата и значењето, што знае занаетски да се сроди со дискурсот на колективот, односно неговите претставници, кој пак, се разбира, е далеку од очекуваната тривијалност. Квалификативите на ова репрезентативно четиво се бездруго многубројни и нив времето веќе одамна ги потврди.

Исказот-формула во „Горски венец“⁷⁰, за разлика од оној во усната традиција кој најчесто е продукт на искуството, редовно произлегува од контекстот,

⁶⁹ Нашата анализа на мини-жанрите е правена според изданието: Петар Петровиќ Његош: *Горски венец Мисла, Култура, Македонска книга*, Скопје, 1988 год., препев, Блаже Конески.

⁷⁰ Во натамошниот текст ГВ од ППЊ

наметнувајќи си улога на негово резиме. Тоа пак, никако не значи дека останува на ниво на чист литерарен факт и дека целосно раскинал со емпириските вредности. Резимето не е ништо друго туку порака, односно формула во која се „урива“ текстот. Имено, начинот на функционирање на мини-жанрот е таков што: „(...) пораката го „собира“ текстот, а пак текстот ја „разложува“ пораката“.⁷¹

Од вкупно триесет и седум, колку што изнесува квантитативниот биланс на мини-жанрите во ГВ, се определуваме за третман на само седум од нив. Не дека другите не заслужуваат темелна елаборација и специјалистичко внимание, а уште помалку пак, дека имаат помала вредност. Едноставно, пристапот само кон седумте искази-формули го правиме затоа што конституираниот модел за анализа е доволно флексибилен што да може да се примени на секој од нив. Во таа смисла доволна би била анализа на само еден таков ентитет, но сепак, ги издвојуваме, според наше видување најрепрезентативните и најчесто вербално „експлоатирани“ Његошеви едноставни форми, и тоа оние на кои веројатно многумина од нас беа воспитувани од мали нозе.

2.2. Модел

Епското пеење во ГВ, реализирано на драмска (=дијалоска) основа, допушта, исказите-формули да им бидат „доверени“ на неколкумина протагонисти. Тие се компетенција главно на: владиката Данило (три од седумте), еден на игуменот Стефан (иако од него сите

⁷¹ Атанас Вангелов: *Отсутноста-печ*, во *Lettre internationale* бр. 2, Скопје, 1996 година, стр. 30

афирмации се достоини за елаборација) и, од оние кои кои е фокусирано нашето внимание по еден на Вук Микуновиќ, на Орото и на Селим везир, пратеникот на султанот.

Во наративниот поредок на ГВ од ППЊ, мини-жанрите располагаат со автономна стратегија на функционирање. Таа се реализира низ пет нивоа:

1. Дејството е отсутно, постои само искуството;

2. Исказот, според својата форма е редовно дводелен, со ретки исклучоци, а неговите интегрални делови се наоѓаат во сооднос афирмација : негација;

3. Категоријата-визија е задолжително присутен маркант во мини-жанрот;

4. Исказот претендира да стане формула (максима, тврдење, коментар) и тоа по таков начин што се здобива со легитимитет да врши заверка на „општиот ред“, т.е. вредносниот (идеолошки) систем за даден културен код;

5. Исказот-формула претставува „конкретизација“ (=опис, дескрипција), која е резултат на воопштување (=нарација). Оттука, мини-жанрот се стекнува со пословична квалификација, зашто функционира како резиме по однос на контекстот од кој е извлечен.⁷²

2.3. Демонстрација

⁷² Нашиот модел на анализа на мини-жанрите во ГВ од ППЊ претставува своевидна адаптација и модификација на експертизата на Атанас Вангелов во статијата *Отсутноста-реч*. Види: Атанас Вангелов: *Отсутноста-реч*, op.cit. стр. 28-36

Антологиската сентенца на Вук Микуновиќ „Во арно е лесно арен да си/во маката јунакот се познава,, (17)⁷³ доаѓа после подолгиот монолог на владиката Данило, кој не може да се помири со предавството на потурчените Црногорци и обидот на Вук Микуновиќ да го охрабри со подготвеноста негова и на другите јунаци-да ги истребат предавниците. Контекстот што оваа порака со пословичен призвук го синтетизира и по однос на кој таа се однесува како сумариум е плод на херојското искуство на јунакот. А тоа тука, по правило, отсуствува. Таа едновременно го заситува и „третото ниво“ на анализата, зашто упатува на идните настани кои претпоставуваат борба и сигурна победа. Она што оваа, па и сите афирмации во ГВ ги одликува е-претензијата кон универзализација-така било отсекогаш, така е и денес, зашто навистина: „...Во маката јунакот се познава“. Впрочем, семантичкиот аспект на мини-жанрите и нема потреба да се коментира, од проста причина што тој е вкоренет во цивилизациските вредности на балканските словенски и несловенски народи, а и затоа што се навистина тоа-единици на таквиот културен систем.

Ја ставаме на показ и луцидноста на владиката Данило, честопати цитирана од нашите наставници, родители, баби и дедовци, кога вели: „*Да е малце на рид човек качен/појќе гледа од тие под ридот!*“ (30) Ги носи со себе овој исказ-формула сите квалификации на

⁷³ Во загради стои бројот на страницата од каде што е цитиран стихот, според изданието: Петар Петровиќ Његош: *Горски венец, Мисла, Култура, Македонска книга*, Скопје, 1988 година. Во натамошниот текст, до цитираниот стих ќе стои само бројот на страницата.

жанрот од својата класа и се „однесува“ како нив. И уште, со тежината на значењето и секогашната присутност во традицијата и искуството, мошне многу наликува на оние од оралното наследство. Тој го конкретизира опширниот исказ, во кој црногорските јунаци се жестат на злоделата на Турците и потурчениците и искажуваат готовност за спротивставување.

Во процесот на продукција на мини-жанрите, неприкосновена е улогата на Орото, како застапник на колективниот лик на народот. Во таа смисла, после подолгата реплика на владиката Данило, се вели: *„Уште никој чаша мед не испил,/што со чаша пелин не ја загорчил,/чаша пелин бара чаша медна,/измешани најлесно се пијат“* (32) Функционира и овој исказ-формула како резиме по однос на поширокиот контекст од кој е извлечен, но она што најмногу паѓа во очи е експлицитниот контраст меѓу афирмацијата и негацијата - мед : пелин. Тие, како мошне експлоатирани значенки во усното творештво на јужнословенските народи не можат и тука да се дистанцираат од товарот на традицијата, што пак, воопшто не им одзема од убавината на изразот и значењето. А дека „пелинот“ и „медот“ навистина „одат“ заедно, секој еден, особено опитниот читател, безрезервно ќе се согласи. Имено, интегрирана е смислата на мини-жанрот во ГВ во културниот код не само на народот на кој му припаѓа неговиот автор. Таа се универзализира до таа степен што емпиријата секогаш одново и одново ја валоризира.

„Тиранство со нога да згазиш/да го свиеш право да познае/тоа е долг најсветол човечки!“ (33) Оваа

Његошева парола со антителиранска настроеност, што во времето на претходниот општествен систем знаеше да биде поставена над училишните табли, со своите белези на исказ-формула заслужува и повисоко место. Според формата, таа не е дијада, туку тријада. Присутна е во неа една, би ја нарекле-етичка градација, или морална поука и порака со линеарен интензитет, која прозвучува аксиоматски. Белезите на видот, дефинирани според утврдениот модел на анализа ги задоволува по таков начин што, се чини дека претензијата кон визионерската димензија, заедно со уникатноста на формата стануваат доминантни. И логично е да биде така. Имено, содржината на овој исказ-формула е таков што, презентот и перфектот (=тиранијата) се присутна, односно долгопостоечка состојба, што како искуство упатува на потенцијален, очекуван и според општиот тон на нарацијата реален футур, што, се разбира, не е ништо друго освен слобода. Ексклузивноста на оваа репрезентативна сентенца е и во тоа што, во неа искуството не е отсутно. Таа е извлечена од времето некогаш и времето сега, додека поентата на сентенцијалноста е објективна во времето што доаѓа. Универзализацијата на овој мини-жанр се постигнува со третиот член на фразата -„(...) *тоа е долг најсветол човечки!*“

Две од седумте искази-формули заемно се сооднесуваат, по таков начин што таа релација наликува на прашање и одговор, иако во суштина се работи за тврдења т.е. ставови, конституирани како сентенци: „*Силни заби и тврд орев кршат/добра сабја топуз пресекува/а камо ли една кревка зелка*“ (50), ќе рече во писмото до Црногорците Селим-везир,

пратеникот на султанот. По однос на неговиот заканувачки тон, владиката Данило ќе ја изусти така речи антологиската изрека со афирмативна конотација: „Тврдо орев е чудно овоштие/ти го кршиш, тој заби ти строшил“ (51). Тоа веќе значи дека, освен што составките внатре, во сентенците се во опонентен однос, тие, едната спрема другата се поставени во не-да позиција. Со тоа и се одликуваат и разликуваат од другите. Исказот на Селим-везир е трочлен, што ќе рече дека таквата форма на мини-жанрот е, односно може да биде негова иманентна варијанта. Тоа по никаков начин не придонесува за намалување на неговата вредност, зашто контрастот постои меѓу двете идеи што сентенцата ги интегрира. Категоријата-визија пак, како легитимна етапа на нашиот модел на анализа е можеби најефектниот придонес што овој исказ-формула на владиката Данило го манифестира. Таа посочува на и насочува кон неуништливоста, непокорноста и истрајноста на народот црногорски и на човекот воопшто. Зашто имено, елементарното право и чувство за слобода е наш генетски запис. И конечно, ете ја и универзализацијата, ете ја и интегрираноста на смислата на мини-жанрот и тоа не само во црногорскиот културен код.

Последниот исказ-формула кон кој го сосредоточуваме нашето внимание е оној на стариот игумен Стефан, кога ноќта, на празнувањето на Божик, со радост одговора на прашањата на Црногорците, поттикнувајќи ги со својата мудрост на борба. Тогаш и ќе рече: „Дошто има лошо под небото,/сето му е мираз на човека“. Станува збор за констатација што е подеднакво резултат на осумдесетгодишниот век на

црковно лице без очи (неговиот животен пат и искуство се отсутен фактор), природно произлегува и од текот на епското пеење. Точно е дека животот никого не поштедува, така што по таков начин, заситената смисла и од техничка гледна точка ги „задоволува“ перфектот и футурот, обезбедувајќи ѝ и на оваа синтагма универзалност.

3. Порака што го „собира“ текстот и текст што ја „разложува“ пораката

3.1. „Приказна во приказна“

Според својата природа, мини-жанрот претставува доминанто дескриптивен ентитет со примеси на предикативност, без што, секако, не се може. Заправо, тој е своевиден тип дискурс со сопствен механизам на реализација и два процеса преку кои тој механизам функционира. Францускиот семиолог Мик Бал по повод „една можна теорија на описот“ ги дефинира тие два процеса како *La mise en abyme concentrante*, или „приказна во приказна, т.е. резиме на главната приказна“ и *La mise en abyme éclatée*, како „(...) дисперзија на елементите во приказната“⁷⁴.

Веќе се рече дека исказот-формула дејствува како „извлечен“ заклучок или суд по однос на даден текст, односно праграф во текст. Резимето се ефектуира по таков начин што се, (...) концентрира на она што по

⁷⁴ Mieke Bal: *Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa) во Uvod u naratologii, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Izdavački centar Revija, Osijek, 1989 god., str. 219*

својата природа е распрснато⁷⁵. Неговата техничка флексибилност да го интегрира она што е воопштено се рефлектира на смисловен аспект, зашто имено, мини-жанрот (=читај сумариум!) е „помал“ на вербален, а „поголем“ на семантички план. Мини-жанрот е „приказна во приказна“, речиси исто како и Шекспировите „драма во драма“, односно „театар во театар“. Тој „собира“ минатост, за да проектира идност, а постои, барем на ниво на текст во времето-сега! Способноста за уточнување (=синтетизирање) придонесува да се случи „(...) трансформација на полисемијата во моносемија“⁷⁶. Моносемичноста на исказот-формула меѓутоа не е стерилна, ниту пак монотипна, зашто секој момент може да се случи да се универзализира, т.е. да се претвори во „вечност“. Повторното „распрснување“, овој пат на рамништето на значењето, уште еднаш, само ја потврдува неговата „concentrante“ природа, циклична функционалност и егзистенција како „приказна во густ облик“, која секогаш стои на граница, за повторно - „да се повтори“.

3.2. „Приказна во распаѓање“

„Приказната во распаѓање“ го претставува контекстот од каде што се „извлекува“ резимето. За неа може да се рече дека функционира и како „разложен“ заклучок. По правило, таа му претходи на сумариумот, а едновременно го подразбира и отсутното искуство (=отсутниот перфект), кое подоцна, задолжително ќе се инсталира во мини-жанрот во концентриран вид. Во таа смисла, контекстот, т.е. параграфот кој е потенцијал за

⁷⁵ Ibidem, str.219

⁷⁶ Атанас Вангелов: *Отсутноста-реч*, op.cit. стр.30

исказ-формула, содржи два перфекта-еден отсутен и еден присутен, но присутен како презент, кој пак, подоцна, кога ќе се конкретизира во пораката, станува перфект!

Колку што сумариумот е „зависен“ од опширниот контекст исто толку, ако не и повеќе, широката приказна е носталгична по конкретизација. По таков начин, заемната условеност меѓу концентрираното резиме и неговиот дисперзиран контекст станува реверзибилна релација и уште, насушна потреба на секој еден текст. Еден коментар на Атанас Вангелов, во таа смисла, добива безмалку класични размери: „Писмото располага со еден скриен каприц до кој особено држи и кој може да се опише како конкретизација која копнее по воопштување (нарација) и како воопштување кое копнее по својата конкретизација (опис)“⁷⁷ Оттука, мини-жанрот би бил повеќе описен ентитет, кој меѓутоа настанува по пат на предикација (два процеса на синтетизирање и дисперзија), а има наративно потекло. Она што во тој процес на создавање на мини-жанрот е многу важно е дека, без разлика што неговата „преднатална фаза“ е опширна и јасна, тој се „раѓа“ со висока доза на енигматичност, како уште еден негов типичен белег. Не се работи за „тешкопроодно“ значење што не може да се одгатне, зашто имено, загатливоста само му „дотура“ на исказот-формула уште малку супериорност, што го прави поупадлив во неговото опкружување. Иако и без неа, и без енигматичноста, би бил доволно впечатлив.

⁷⁷ Ibidem, стр. 35

Кога таа, енигматичноста ќе се „разголи“ до таа степен што исказот-формула ќе добие на линеарност и семантичка екстензивност, тогаш тој веќе почнува да се универзализира.

4. Мини-жанрот како составка на културниот систем

За јужнословенските народи со заедничка културна и орална традиција воопшто не претставува проблем да се препознае процесот според кој мини-жанрот ја постигнува безвременоста и општочовечката димензија. ГВ на ППЊ како најрепрезентативно остварување на црногорскиот литературен XIX-ти век, од периодот на т.н. национална преродба ја нуди можноста-да ги прочитаеме исказите-формули на македонски, црногорски, балкански начин, и тоа со јазик разбирлив за сите.

Мини-жанрот располага со неприкосновената привилегија да „врши“ заверка на „општиот ред“ или идеолошкиот, вредносен систем на една национална култура. Тоа е така заради повеќе нешта. Најнапред, едноставната форма. Таа е продукт на масовното искуство на колективот, зашто пред да „стане“ вербална формула, нејзината смисла била илјадапати проверена и потврдена како точна. Произлезот на мини-жанрот од минатото и можноста за проекција на иднината, веќе се кажа, претставува доволен семантички и емпириски услов за неговата универзалност.

И технички, вграденоста на исказот-формула во еден културен систем е овозможена од неговите квалификативи. Пред сè, неговата концизност. Не е сеедно дали изреката е многу долга или ефектно кратка.

Оти, кога таа е минијатурна, неа може да ја запамти и мало дете. А, тоа, натаму, си носи други „последници“. Детето ја меморирало од рано детство и таа станува дел од неговиот морален и вредносен систем на однесување. Или, во најмала рака, и да не се поведе според неа, ќе му текне, ќе се сети дека така требаше да каже или постапи. Како што кажува формулата. Леснотијата во изразот и вербалната дотераност на мини-жанрот, колку и да се чинат „површни“, декоративни елементи, сепак се од исклучително значење за неговото постоење и опстојување.

Освен тоа, кратките форми од усното творештво и според начинот на своето настанување, тоа е доволно познато, ја делат судбината со другите видови од својата класа, по таков начин што се повторуваат и пренесуваат во различни варијанти, сè додека не бидат писмено засведочени.

И кога на сето ова ќе се додаде леснопрепознатливата семантика во луцидно срочениот вербален израз, станува јасна атрактивноста на овие форми и формули, извонредно провокативни за специјалистички третман.

Во ова светло посматрани, Његошевите мини-жанри стануваат дотолку поинтересни, од едноставна причина што не само што ги подразбираат истите белези туку и затоа што како авторски литературни продукти го носат и товарот на традицијата и товарот на времето на кое му припаѓаат.

4.1. Како исказот-формула во ГВ на ППЊ го верификува вредносниот ред во црногорскиот културен систем

За исказот да стане формула неопходно е, резимираната смисла што тој ја имплицира да биде во согласност со општиот ред, т.е. вредносниот и идеолошки систем на дадена култура. Мини-жанрите во ГВ тоа и го прават со смислата што ја содржат во себе.

Тие го озаконуваат црногорскиот хероизам; ја потврдуваат епската нарав на овој мал и непокорлив народ; го осудуваат и жестоко го жигосуваат домашниот предавник; бесстрашно се спротивставуваат на поробувачот.

Но, исказот-формула ги „заверува“ и: црногорското единство, потоа и традицијата да се биде обединет во несреќата, да се дејствува колективно, да се биде истомисленик со другите кога се во прашање слободата, честа, јунаштвото, непоколебливоста...

Колку ние, другите јужнословенски народи се препознаваме во овој скриен потенцијал на мини-жанрот од Његошевиот ГВ? Доволно?... Доволно малку?... Колку?... Барем чесно да си одговориме пред себе...Макар и молчешкум.

Исказите-формули од ГВ на ППЊ се навистина моќни микро-ентитети во корпулентно литерарно остварување. Се „истуркаа“ во прв план, се наметнаа со својата безмалку агресивна природа. Се разбира, заслужено...Зашто, лесно се памтат, брзо се сфаќаат и, никогаш не се забораваат...

Abstract

This article considers the issue of the so-called mini-genres in “Gorski venec” of Petar Petrovic Njegos. It is about formula-expressions that represent the poetic lexis of Njegos and are rather “aggressive” on syntactic level (=level of receptivity), not necessarily due to their quantity but, due to their ability to function as a kind of a *semantic treasure trove* considering the general context. The mini-genres in “Gorski venec” function like a “story within a story”(=La mise en abyme eclatee) or a “story in decomposition” in a way that they “gather” the text in a message and the text itself “dissolves” the message. The formula-expressions have the privilege to vividly expose the image of the Montenegrin, Slavic and the Balkans” mentality, nowadays and in the past. Seen and analyzed from this angle, the mini-genre may be considered universal.

Key words: mini-genre, formula-expression, story in decomposition, condensed message, dissolved meaning, item of the cultural system.

(Текстот е презентиран на Меѓународниот славистички собир „Његошеви дани IV“, Рисан, 31 август - 2 септември, 2011 год.)

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андоновски, Венко. 1997. Структурата на македонскиот реалистичен роман, Скопје, Детска радост;
2. Bal, Mieke. 1989. Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa), Uvod u narotologii, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Osijek, Izdavački centar Revija, str. 199-221;
3. Barthes, Roland. 1984. L" effet de reel, Le bruissement da la langue, Paris, aux Editions du Seuil, p. 179-187;
4. Вангелов, Атанас. 1996. Отсутноста-реч. Скопје, Lettre internationale бр. 2, стр. 28-36;
5. Erikson, Erik. 1976. Omladina, kriza, identifikacija, Titograd, Pobjeda;
6. Караниколова, Луси. 2011. Описот во прозата, Скопје, 2011, авторско издание;
7. Moren, Edgar. 1989. Kako misliti Evropu, Srajevo, Svetlost;
8. Мухиќ, Ферид. 1988. Мотивација и медитација, Скопје, Наша книга;
9. Његош, Петар Петровиќ. 1988. Горски венец, Скопје, Мисла, Култура, Македонска книга, препев: Блаже Конески;

ИМА ЛИ ДЕН?! ...ЗА НИВ...И ЗА НАС

(За поезијата на Кочо Рацин и музиката на Тоше Проески)

Апстракт

Во оваа статија, во името на музиката и поезијата, се прави обид за поврзување на поезијата на основоположникот на современата македонска литература Кочо Рацин и музиката на прекрасниот и ненадминлив македонски музичар Тоше Проески. Допирна точка се стиховите од Рациновата „Печал“ и композицијата „Има ли ден за нас“ на Тоше, благодарение на што се отвора можност за споредба по однос на интимните и универзалните параметри што се сретнуваат во двете песни, кои пак го осигуруваат нивното „траење“ низ времето. Анализата потврдува дека времето во музиката и литературата, како временски уметности, може и да запре, но и да биде вечно-до крајот на времето! Пристапот кон овие две песни, по којзнае кој пат, го потврдува Рациновиот исклучителен поетски сензибилитет и неприкосновената интерпретација на „момчето со ангелски глас“ кој успеваше да му вдохне душа на сè што ќе отпееше. Анализата ја наметнува и дилемата: „Има ли ден за нас?“, во овие наши македонски, доцнотранзициски времиња кога сите тежнееме кон интегрирање во глобалните процеси на културните народи во Европа и светот.

Клучни зборови: поезија, музика, „Ден за нас“, интимен мотив, универзални параметри.

1. Пристан

Во оваа статија правам обид да спојам две личности. Двајца великани на македонската уметност. Во името на поезијата и музиката. И им ја посветувам ним: на Кочо Рацин и Тоше Проески. Чуден спој! - Би рекол ненамерникот и неопитникот. Што би можело нив да ги поврзува кога временскиот раздел, барем меѓу нивните мртвдени е, ни повеќе ни помалку, туку точно 64 години?-Би се запрашал површниот логичар. Во уметноста сè е можно!-Така веројатно би констатирал искусниот аналитичар.

А одговорот е многу прост. И сè почнува од едноставната синтагма со прашален призвук „Има ли ден?!“ од композицијата на прекрасниот Тоше „Има ли ден за нас“⁷⁸, што пак е и заглавие на целиот негов албум од 2004-та година. Со речиси исто значење, но во негација и, исто така во прашална форма е и стихот „Нема ли бел ден, нема ли...“ од песната „Печал“ на Кочо Рацин, од стихозбирката „Бели мугри“.

Уште како студент, а особено како постдипломец во првата половина на 90-те години на минатиот век, Рациновата „Печал“ силно ме возбуждуваше токму заради вербалната, така речи барокна разиграност на нејзините стихови. И секогаш, при повторното читање наоѓав во неа нешто ново и поинакво: тука, ќе се согласат сите, можеби социјалната

⁷⁸ Автор на музиката на композицијата „Има ли ден за нас“ е Тодор Проески, а на текстот Огнен Неделковски.

компонента е најмаркантна, но има и зрнце интима, обременети се овие стихови и со извесна доза на латентна љубовна болка, а секако, во нив ќе се соочиме и со неприкосновеното Рациново човекољубие. Оти тој не им се обраќаше само на Македонците. Во неговата социјална лирика, внимателниот читател ќе забележи дека поетот преку неа и самооткрива и му се обраќа на светот.

Кога пак доцна пролетта, 2004-та Тоше ја отпеа „Има ли ден за нас“, и кога ја чув првпат, во миговите кога мелодијата одекнуваше од звучниците на Скопскиот саем во периодот на одржувањето на Саемот за книга и либрографика, бев просто запрепастена не само од пријатното чувство што го слушав Тоше. Впрочем, не беше ништо ново човек да ужива во неговата интерпретација. Она од што јас бев понесена беше спонтаната асоцијација што ме принуди да помислам на Рациновата „Печал“.

Идејата созреа низ петте поминати години. И ќе бев бескрајно среќна, и сигурно не само јас, ако момчето од Крушево беше сега живо. Да види и да чуе дека неговата уметност е толку моќна што допушта споредба токму со онаа на големиот Рацин. А големите се големи токму затоа што за нив секогаш има што да се каже.

2. Допирни точки

Што го чини сврзувачкото ткиво на поетскиот опус на Рацин и музичкиот на Тоше? По што беа слични овие двајца уметници како личности?

Најнапред патриотизмот. И попрво патриотизмот на Рацин. Не бевме ние негови современици, но сите добри познавачи на Рациновото творештво и на записите за него многу добро знаат дека патриотизмот, просто се прелева од неговите стихови. И од оние во „Бели мугри“ и во помаку естетски вредните од стихозбирката „Огномет“ на српски јазик. Па и од помалку литерарната проза што ни ја остави. Ако се потрудиме, веројатно социјални и патриотски елементи ќе препознаеме и во картичките што тој ѝ ги пишуваше на Раца. Што подразбира социјалната поезија ако не тегобност заради состојбата во која живее мојот народ? Зарем причината за тегобноста не е токму патриотизмот? Одговорот е несомнено потврден. Не грешиме во оваа смисла ниту по однос на теоријата на литературата, која социјалните и патриотските песни ги категоризира во засебни видови. Рацин беше патриот и по однос на своето учество во НОБ како и со уредувачка дејност на собраните народни песни што требаше под негов надзор да се печатат во партизанската печатница на планината Лопушник.

Има ли жив Македонец што не ќе се согласи дека Тоше беше патриот? Можеби во 1998-та и 1999-та година ќе останевме помалку со подзинати усни кога „момчето со ангелски глас“ ќе дадеше изјава за медиумите, а која, патем речено, го оддаваше неговото неискуство за вербално „дотерано“ настапување пред јавноста, па одеднаш ќе речеше дека „тоа и тоа“ го направил за Македонија. Подоцна пак, се навикнавме на таквото питомо и искрено изразено родољубие. А ни го обели образот безброј пати: во Белорусија, во Србија, Црна Гора, Хрватска, Словенија, на евровизискиот

фестивал во Истанбул, во Турција. И сите бевме сигурни дека нема да нè изневери. И навистина не нè изневери. Неговата испеана песна беше наша национална гордост.

Филантропството е втората алка што ги поврзува двајцата македонски уметници. Љубовта кон човекот воопшто и по однос на сè што ќе направеше, беше заштитен знак за нашата поп-икона. Извираше таа љубов од секоја негова постапка, од она што простодушно ќе го кажеше и, најмногу од сè, од песната што ќе ја отпееше. Кога Тоше пееше, тој не беше Тоше. Тогаш Тоше беше песна. И љубов. Толку голема што нè шокираше. И, не бевме свесни за тој шок, за таа шокантна љубов што ни ја нудеше во изобилство, сè дотогаш додека не си замина засекогаш. Тогаш, неговото „Ве сакам сите!“, тогаш таа негова љубов доживеа квалитативна трансформација. Се преобрази таа во неизмерна болка по човекот што „пееше како славеј“, по момчето кое несвесно го сакавме кога пееше, оти неговата песна нè возбудуваше по еден чуден, невообичаен, несекојдневен начин. Неговата песна раѓаше во нас, неговите слушатели радост, една неопишлива среќа, среќа, чие потекло, додека беше жив, не го знаевме, ниту пак имавме потреба да размислуваме за неа. А таа, „среќата од Тоше“, својата генеза ја имаше во неговата љубов кон нас, не само затоа што сме Македонци, туку затоа што сме луѓе. Симпатичното момче, коешто пред наши очи порасна и како маж и како пејач, стана феномен-со својата музика, со љубовта кон музиката, со својата скромност, со безрезервната хуманост, со бесконечната љубов кон човекот.

Дека и Рацин беше филантроп, потврда ќе најдеме во севкупната негова лирика. И, ми се чини, најмногу токму во одбраната за анализа песна „Печал“. „Нема ли живот, нема ли/љубов за живот голема,/љубов за живот човечна...нема ли срце, нема ли,/срце-на срца срцето,/срце-ширини широко/срце-длабини длабоко-/цел свет да збере...“⁷⁹ Рацин беше човек и поет на своето време. Живееше и создаваше поезија во екот на денес т.н. прва „светска економска криза“ и, веројатно, беше силно засегнат од сиромаштијата на своите сограѓани и сонародници, а сигурно и интимно боледуваше заради „смртта на македонските занаети“. Но, не заборави преку своите стихови да ни порача и нам, неговите потомци и поклоници дека и тогаш, во таква тешка социјална положба човекот ќе остане човек само ако љуби. Ако го љуби другиот. Оти и тој другиот е, исто така-човек!

И Рацин и Тоше беа луѓе „од народот“. Беа граѓани на традиционалниот Велес и револуционерното Крушево. Се родија и живееја, за жал многу кратко, зашто му беа потребни на своето време. Рацин проговори за народната тага, на чист македонски јазик, но не заборави да ги предупреди своите современици дека, за да имаш „човечки живот“, треба да си го создадеш и, за него да се избориш. Тоше пак, изнедри одеднаш, во периодот на макотрпната македонска транзиција, кога сите се расчовечивме, кога се затворивме во себе, кога материјалните вредности ни станаа поважни од самите нас. Блесна со својата

⁷⁹ Кочо Рацин, *Бели мугри, Наша книга*, Скопје, 1987 год., стр. 124

музика, оставајќи ни голем аманет-да му ја вратиме на животот љубовта, да го подобриме човекот во себе.

И најпосле, и Рацин и Тоше трагично го загубија животот. Првиот загина од куршум, според официјалната верзија, заради својот слаб слух, на 13-ти јуни, 1943-та година, на триесет и пет годишна возраст, на планината Лопушник во Западна Македонија. Тоше Проески пак, загина на 16-ти октомври, 2007-та година во сообраќајна несреќа во Република Хрватска во близината на Нова Градишка. Имаше само дваесет и шест години.

3. Демонстрација

Теоријата на уметноста ги категоризираше поезијата и музиката во редот временски уметности. Не кажувам ништо ново ако речам дека темпоралната димензија е заеднички именител на овие две уметнички дисциплини.⁸⁰ Она што во оваа прилика е далеку

⁸⁰ По однос на прашањето за временскиот карактер на музиката и поезијата, современата теорија на литературата го застапува ставот дека не се работи за потврда на нивната вредност низ времето. Имено, темпоралната димензија кај временските уметности всушност се сопоставува по однос на просторната кај просторните уметности-архитектура, сликарство и вајарство. Кај првите доминира линеарноста, сукцесивноста во процесот на нивната перцепција. Имено, за песната да се прочита или отпее, потребно е таа да се распостели пред нас, збор по збор, стих по стих. А за тој процес треба-време! Треба време и по однос на перцепцијата на архитектонското здание, сликата или скулптурата, но при првото „соочување“ со нив, на рецепиентот му треба еден миг: ја „восприема“ уметноста, ја доживува естетската сатисфакција и дури потоа, почнува да ја „разложува“. И во едниот и во другиот случај, се има предвид внимателниот и опитен читател, слушател, односно набљудувач.

попровокативно, кога станува збор за песната, односно поезијата на Рацин и песната, односно музиката на Тоше е прашањето за нивното „траење низ времето“, прашањето колку нивните песни носат универзален белег кој би им го „осигурал“ таквото траење како и, секако, загатнатата во заглавието на овој текст дилема: има ли ден?!...За нив...Но и за нас!...

Песната на Рацин и песната на Тоше

Не еднаш и не првпат се потврди дека Рафиновата поезија ги надрасна и времето и просторот. Одамна вредноста на неговата лирика покажа дека таа дури и престана да биде родокрајна. Таа е поетска универзалија, *par excellence*.

Не е нова ниту констатацијата дека Тоше во своето музицирање беше неприкосновен и барем за нас, Македонците, уште кој знае колку долго-единствен.

Она кон што се сосредоточувам во оваа прилика е-да го сподела моето доживување по однос на песната на големиот поет и песната на големиот музичар. „Печал“ и „Ден за нас“. И во таа смисла, да се обидам да потврдам дека времето во музиката и литературата може и да запре, но и да биде вечно-токму до крајот на времето. Со други зборови, настојувам да ги изолирам интимните и универзални параметри во песната на Рацин, кои пак се вешто интегрирани во социјалната доминанта на целокупната негова поезија. Песната на Тоше пак, ја претставувам од аспект на неговата моќна интерпретација и, по однос на имплицитното универзално значење што овој музичар

успеваше да го „извади“ и да го „даде“ преку песните, главно со љубовни мотиви.

„Печал“

Имплицитниот интимен мотив „Печал“ ја нуди уште во првите стихови: „Нема ли живот, нема ли/љубов за живот голема...“⁸¹ Овие се стихови на маж што љуби и знае да љуби жена. Едновременно во нив, токму во експлицитното социјално и прикриеното интимно, наидуваме и на општочовечката димензија на Рациновата лирика- човека му е неопходна љубов, зашто само така неговиот живот може да биде човечки.

Иста е поставеноста на мотивите социјален-интимен-универзален и во следната строфа, каде што разиграноста на зборовите и нивниот семантички капацитет, помалку наликуваат и на поетиката на Лопе де Вега: „Нема ли срце, нема ли/срце-на срца срцето,/срце-ширини широко/срце-длабини длабоко-/цел свет да збере, па да е/за виа гради малечко“.⁸² Овие стихови носат речиси еднакви пропорции од трите најфреквентни мотива. Имено, колку што се тажи над народната несреќа, толку таа болка носи и ентузијазам по однос на можноста човек да го љуби човека, но и, секако имплицитно, маж да љуби жена.

Потоа, веќе може да бидеме сигурни дека поетот ја манифестира својата визија по однос на идната, можна и многу посакувана слобода. Тоа пак значи дека социјалната компонента станува поагресивна за сметка на другите две: „Нема ли бел ден, нема ли/ден да е над

⁸¹ Ibidem, стр. 124

⁸² Ibidem, стр. 124

деновите,/ден да е на аргатите...“⁸³ Но, веќе следните стихови ја нарушуваат примарната перцепција, зашто „социјалната агресивност“ попушта пред универзалната потреба и желба белиот ден да стане бел за сите, па и „...с“ лице да запре, да стои/и времето зачудено!“⁸⁴ Еве, како е можно во уметноста со временски карактер- времето да запре: да застане кај слободата и-така да остане-до крајот на времето!...

Неопитниот читател на ова место може да констатира дека интимниот мотив овде веќе го нема. Темелниот аналитичар пак, знае дека заправо, тој е и натаму присутен, но квалитативно трансформиран и, транспониран-се претопил во општочовечката исконска потреба да „ја живее“ слободата.

Слична е распореденоста на мотивите и во последната строфа на Рациновата „Печал“, освен што овде таа е збогатена и со речиси експлицитно манифестираниот револуционерен мотив: „Срцето пука обрачи/и плиска знаме алово,/срцето што се отвора/и шири широко-целиот свет да загрне!“⁸⁵ Универзалната љубов на човек кон човекот и кон слободата го чинат финишот на оваа прекрасна песна на основоположникот на современата македонска литература.

„Има ли ден за нас“

Веќе се кажа, песните што Тоше Проески ги отпеа беа речиси сите љубовни. Во таа смисла ниту песната „Има ли ден за нас“ која допушта споредба со

⁸³ Ibidem, стр. 124

⁸⁴ Ibidem, стр. 124

⁸⁵ Ibidem, стр. 124

Рациновата „Печал“ не е исклучок. Но, токму заради можноста да бидат компарирани, ми дава за право во оваа композиција на Тоше да ги посочам нејзините универзални вредности. А тие, секако, најмногу доаѓаат од способноста на големиот музичар, сè што ќе отпееше да го направи вредно. Па, макар тоа бил, како што честопати велеа и искусни уметници, дури и телефонски именик.

„Чекорот мој води кај што си ти... чуваш ли ти еден куфер со сни/малку сјај за утре“. Ова е почетокот на песната, каде што мошне едноставно, секој еден без особена тешкотија ќе ја препознае тагата на момчето по девојката која што веројатно го напуштила. Но, „Куферот со сни“ и „сјајот за утре“, се семантички моќни синтагми кои во своите пазуви ја носат не само интимната болка заради загубата, ами и постојаната човекова потреба да сонува, да се надева, да очекува посјајна утрешнина.

„...Прекрасна си гледам бездна пред нас/мојот свет без душа“. Овие стихови ја поседуваат истата квалификација од претходната строфа, зашто секој вљубен човек добро знае дека кога љубовта што му давала смисла на неговиот живот ја снемува, тогаш ништо друго за него нема да има никакво значење.

Рефренот на оваа песна, неговите стихови кои експлицитно ги покажуваат допирните точки со стиховите од песната на Рацин, по својата универзалност, а особено со универзалноста на интерпретацијата на Тоше, ја прават најмаркантна составка на оваа творба и како музичка композиција и на ниво на текст: „Има ли ден за нас, /да откријам дека сум жив/да фрлам превез од страв и страст/да потпишам

дека сум крив!“ Има во овие стихови и избилство интимна љубов и болка, има и каење за сторената грешка, и признание дека животот има смисла само и само ако има љубов.

Точна би била констатацијата на проникливиот проучувач по однос на вредноста на стиховите од оваа песна дека тие ја немаат тежината на Рациновата длабока поетска промисла. Но, она по што тие ѝ се рамни, тоа е начинот на кој Тоше ги пееше. Знаеше, овој засекогаш млад музичар, да му даде вредност на она што ѝ го нудеше на публиката. Знаеше како на помалку вредната или речиси безвредната поезија да ѝ вдахне душа. Знаеше, зашто се даваше себеси и својата љубов. Кон човекот со големо Ч, кон сите луѓе воопшто.

4. Универзалија

И Кочо Рацин и Тоше Проески не проживееја многу денови. Дури деновите на поетот беа повеќе тегобни одошто „бели“. Но, неговата поезија му осигура трајно и клучно место во историјата на македонската литература.

Повеќе од сигурно е дека и делото на Тоше, и тоа не само музичкото ќе го славиме и ќе му се поклонуваме засекогаш.

Она што особено возбужда во овој обид за доближување на двајцата македонски уметници-поетот Рацин и музичарот Тоше Проески е пророчката визија на нивните стихови: „Нема ли бел ден, нема ли“ и „Има ли ден за нас“ во овие наши македонски доцнотранзициски времиња кога сите тежнееме да се

интегрираме во глобалните процеси на културните народи во Европа и светот.

Сонот на Рацин делумно и се оствари: неговиот народ доживеа слобода и ја живее слободата. Но, социјалната правда која и лично го засегаше-до ден денес не е докрај задоволена.

Тоше пак, човекот кој најмногу од сè ги сакаше човекот, љубовта и песната, ја почна, но не успеа да ја заврши својата мисија. Тој го посеа семето. Но, дали е доволно само да се чека плодот да созрее??? Дали е доволно само да се прашува „Има ли ден за нас?“

А деновите за нив, за Рацин и за Тоше, ги имало и ќе ги има. Зашто, вредните нешта никогаш не умираат. Дилемата е наша: Има ли ден за нас?!...

(Текстот е презентиран на Меѓународниот научен симпозиум „Музиката и поезијата“, на 48-те Струшки вечери на поезијата, 21-ви август, 2009 год.)

Abstract

In this article, in the name of music and poetry, an attempt is made to link the poetry of the founder of modern Macedonian literature, Kocho Racin, and the music of wonderful and transcendent Macedonian musician Tose Proeski. Touch point are verses from Racin's "Earning" and Tose's composition "Is there a day for us?", which gives us an opportunity for comparison in terms of intimate and universal parameters which appear in both songs, and which in turn ensures their "life" through time. The analysis confirms that the concept of time in music and literature (as time arts) can stop, but also can be everlasting-until the end of time!

The approach towards these two songs, once again, confirms Racin's exquisite poetic sensibility and extraordinary interpretation of Proevski, "the guy with voice of an angel", who succeeded to breathe soul into everything he sang. The analysis imposes a dilemma: Is the title of the song "Is there a day for us" actually a key question in context to Macedonian late-transition times as we strive towards integration into global processes of cultural nations in Europe and worldwide?

Keywords: poetry, music, "Day for Us," intimate motive, universal parameters.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Beker, Miroslav. 1991. *Semiotika književnosti*. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
2. Вангелов, Атанас. 1995. *Исказот и стварноста*. Скопје. Детска радост.
3. Рацин, Кочо. 1987. *Бели мугри*, Скопје. Наша книга.
4. Караниколова, Луси. 2011. *Описот во прозата*. Скопје. Авторско издание.
5. Lodge, Davide. 1988. *Načini modernog pisanja*. Zagreb. Globus.
6. Сталев, Георги. 1994. *Едно можно читање на Рациновите 'Бели мугри'“*. Скопје. Матица македонска.

ИНТЕРВЈУ СО ПОЕТОТ КОЈ НЕ УСПЕА ДА УМРЕ

(Реквијем за Гане Тодоровски, последниот великан
на македонската култура)

Апстракт

Оваа статија нуди на показ интервју-мистификација со поетот Гане Тодоровски. Претпоставениот дијалог меѓу новинарката и „последниот великан на македонската култура“ се движи низ медиумско-поетолошката магистрала: почетоците на поетската активност, исклучителниот придонес на Тодоровски во „светот на неологизмите“, урбаниот корпус во неговата поезија, сликата за жената и поетскиот третман на жената, македонштината и, конечно, поетскиот долг на големиот поет и уважен професор: „КОН ВЕЧНОСТА ПРЕКУ ЧОВЕЧНОСТА!“. Тенденција на трудов е да се укаже на податноста на поезијата таа да биде претставена преку мас-медиумите, појава која подолг период отсуствува од нашата културна и медиумска стварност.

Клучни зборови: поезија, интервју, мас-медиуми.

1. Пристан

Ова интервју е имагинарно. Претпоставен дијалог со големиот поет и драг професор Гане Тодоровски. Во име на поезијата и податноста таа да биде претставена преку масовните медиуми и повеќе од сè, како благодарност што го имавме. Велам, имавме, а

не го признавам за мртов. Ќе речам и „почина“, а не успеа да умре. И сигурна сум, така мислат сите добри познавачи на поетот и научникот и на она што тој остави зад себе.

На 22-ри мај 2010-та година, рано попладне, електронските медиуми ја објавија веста за смртта на академик Гане Тодоровски. Целта на ова мое излагање не е да подвлечам дека медиумите отстапија малку простор за немилата вест, ниту пак дека ни еден електронски или печатен медиум не најде за потребно да даде опширен приказ за неговите заслуги, не само во сферата на поезијата и културата туку и во другите области на општественото живеење. Немам намера ниту да ги критикувам, дури ни националниот радио-дифузен сервис МРТВ, кој можеше тоа да го направи, како во добрите стари социјалистички времиња. Немам таква намера зашто што и да се направеше ќе беше малку. Ќе беше многу малку по однос на натежнатиот впечаток за „присутноста на неговата отсутност“, како што беше рекол Атанас Вангелов на комеморацијата во МАНУ, по повод смртта на Гане Тодоровски.

Сакам само да предочам и покажам дека и поезијата може да биде дел од нашите секојдневни дози медиумски информации.. Ако ништо друго, барем ќе нè облагороди и ќе нè натера да веруваме дека нашето капиталистичко секојдневие добива на квалитет. А тоа е најмалку што таа, поезијата, може да го „стори“ за човека.

2. За интервјуто

Интервјуто е најчеста новинарска форма на испитување на некоја личност, со намера да се добијат саканите информации, интересни за читателите. Целта на интервјуто во новинарството е, преку новинарските текстови или радиските и телевизиските прилози со политичари или личности од јавен интерес да влијае на јавното мислење.

Ова имагинарно интервју со поетот Гане Тодоровски ѝ го „доверувам“ на новинарката Ивана Тасев, која лично не ја познавам, но не пропуштам ниту еден нејзин текст во „Теа модерна“, неделникот за паметни и модерни. Нејзин интерес, барем во последните неколку месеци се интервјуа со различни личности, претежно од културниот живот на Република Македонија. Прашањата на оваа новинарка се непосредни и ретко некогаш директни, но затоа пак, секогаш успева да го „извлече“ најдоброто од својот соговорник, за тој да „разголи“ пред јавноста, секако, во доменот на пристојноста, нешто што дотогаш не било кажано.

Новинарката ќе разговара со мртвиот поет како да е жив, во мое име и со мој концепт. Таа ќе прашува, поетот ќе одговара. Ќе има обид за придржување и кон новинарскиот манир на Тасев и на едноставниот вокабулар на Гане Тодоровски. И се разбира, идеите се мои, прашањата и одговорите, исто така. При сè што ќе се обидам да ги имитирам, и молам, да ја прифатите за реална и искрена мојата дребност и по однос на прашањата на новинарката и особено по однос на репликите на поетот.

И конечно, еве го интервјуто, кое, претпоставуваме, е објавено во неделникот „Теа модерна“, па како таков, Вие го слушате, а јас Ви го читам.

3. Интервју

3.1. Наднаслов - НЕШТО ПОИНАКУ - Гане Тодоровски, македонскиот „господар“ на поетскиот збор

Наслов - „СТОКМЕНОСТА НА ЗБОРОТ ДООЃА ОД УМЕШНОСТА ТОЈ ДА СЕ ВООБЛИЧИ“

- Почетокот на Вашиот поход во поезијата е во далечната 1951 година, со стихозбирката „Во утрините“. На што се должи, ќе си дозволам така да ја наречам, Вашата храброст, во тоа време, во услови на масовна колктивизација и национализација, индивидуалното да го наметнете над колективното.

- Да, тоа беше одамна, пред речиси 6 децении. Знаете, во уметноста воопшто, па и во поезијата, стегите од кој било тип можат да бидат само декларативни. Само ќе ве потсетам на апсолутизмот во времето на францускиот крал Луј XIV-ти од 17-от век. Тогаш, постоеле строги правила дури и по однос на тоа-како да се пишува литература. Времето покажа, а тоа го тврдеше своевремено и Никола Боало дека, најпрославени ќе бидат оние поети, односно драматурзи кои го слушаат повеќе својот внатрешен порив, оние

кои пишуваат по „диктат на срцето“. Или, еве ви уште поееклатантен пример: неукиот македонски народен пејач континуирано создавал поезија и, иако немал никакви познавања од метрика и верс, таа поезија беше едноставно совршениот урнек за нашиот помлад Миладинов и подоцна за Коле Неделковски и, се разбира за Кочо Рацин. Тоа е темелот на нашата поезија. Значи, сакам да речам дека не сум направил ништо невообичаено туку само се послушав себеси.

• **„Непрегор“, „неизгор“, „непребол“, „непремолк“; или: „непобедници-непоразени“, или пак: „несонка“, „немир-немирлика“, „зелена неспокојничка“, „стравлива самотија“, „неротка“, „неродна полска висотија“. Како го „исковавте“ овој и не само овој неповторлив поетски раскош? Како ја постигнувате дотераноста на зборот, на стихот?**

• Стокменоста на зборот доаѓа од умешноста тој да се вообличи. Умешноста пак, бара ерудиција, искуство и секако, главната состојка-желба, порив. Тоа е исто. Без тоа не се може, зашто не секој долгогодишен научник по поетика станува поет. Впрочем, нема доволно зборови да се објасни-како се раѓа поетскиот збор. Авантурата во светот на неологизмите ја започнав со втората поетска книга „Тревожни звуци“ (Тодоровски, 1954). Критичката јавност особено реагираше на кованиците во препевот на „Гарванот“ на Едгар Алан По. Спонтано, тој процес продолжи и во „Спокоен чекор“ (Тодоровски, 1956), каде што е поместена песната „Седум навраќања кон мотивот трепетлика“, чии синтагми ги акцентиравте. Имено, сакам да речам дека ние, генерацијата поети и

писатели што создаваше непосредно по Втората војна први ги почувствувавме „детските болести“ на младиот литературен јазик, па секој правеше најдобро што знаеше и умееше.

- **Професоре скромни сте! Големите секогаш се обични и достапни... Нејсе, отсекогаш ме провоцирал урбаниот корпус во Вашата поезија. И за него ли ќе речете дека беше природно да се испее токму во годината непосредно по скопскиот земјотрес?**

- Секако. Сè што се создаде тогаш, па и секогаш е во духот на Аристотеловиот *mimesis*. Знаете, не го измисливме ние светот и векот, ниту пак уметноста.

- **„Привлечна треба мојата песна да биде/со троа смев, па троа гнев, па троа грев.../И: Ако си тргнал да стануваш поет/научи се да не премолчуваш/научи се како се бдее додека спијат другите/...Ако си тргнал да стануваш поет,/крстот под мишка,/и молкома,/и молкома,/кон своето распјатие“ (Тодоровски, 1990:175) Умеете ли професоре никогаш да не премолчите и, толку ли е тешко да се создава поезија?**

- Поетот кажува на премолчан начин. Во тоа е неговата предност. А зборот, зборот, па знаете, јас родив деца, но ги роди мојата сопруга. Зборот се раѓаше како и моите деца. Но, на моите плеќи. Не е лесно, но е убаво. Многу убаво. Како децата.

- **Опеавте многу личности, од историјата, од нашата културна историја, Ваши и наши современици. Но и многу жени. „Златната Јулија“-златото родено во Златец, па „Песната за**

Загорка“, за „Зага загатка и гатка/... за Загорка, која е најгорка кога е слатка“ (Тодоровски, 1990:144,145,265) Речиси нигде не отсуствува вашата супериорност да „се играте со зборовите“. Повторно зборот, неизбежен е, нели?

- Ја одразував во моментот актуелната стварнаст. На мој начин. Велите супериорен. Каков и да е мој е, мислам на начинот. А жените?! Жените се неизбежни во поезијата. Не мора да станува збор за еротски мотиви, иако тоа не е грев, но творештвото, литературата, уметноста не ќе ги бидеше ако не беше жената.. Ако не е непосредна инспирација, тогаш таа е муза, или пак поддржателка на работата на уметникот. Знаете, Толстој беше гроф и беше женет за Софија Андреевна, образована жена, ќерка на московски лекар. Не само што ги препрочитуваше неговите манускрипти, туку таа, на прсти, во работната соба во Јасна Полјана, му ги носеше омилените колачи. Молкома, без збор. Поетот без жена не може да живее. Па, макар била таа и Лаура на Петрарка. Еднаш видена...

- **Значи, ако Адам не ја откинешЕ Ева од своето ребро, ќе ја измислеше?**

- Бездруго, не ќе му преостанеше друго.

- **Во 1987-та година, во книгата „Неволици, неверици, несоници“ ја објавивте песната „Македонци“. Велите: „...Нашево постоење е само наш инат/...стига да сфатиме дека постојано треба преку она/ Timeo Danaos et dona ferentes!/ да си се вардиме./Не ни се нужни победи нам/ Наше е да се издржи“ (Тодоровски, 1990:339) Мошне пророчки звучат овие стихови професоре! Визионерски!**

- Па и Петре Андреевски го напиша романот „Пиреј“ седум години пред мојата песна. Ќе речам, па можеби и ќе повторам-поетскиот сензибилитет, ранливоста на човекот во поетот, чувствувањето и сочувствувањето-еве, веројатно тоа ме натерало да ги испеам овие стихови, кои вам, на помладите ви зазвучија пророчки. Но, иако тогаш, во 1987-та сè уште имавме соживот во југословенската заедница, раскилот можеше да се претпостави. Освен тоа, нели сме Македонци, та за нас најмногу е присушта максимата дека: „Историјата се повторува, само јунаците се менуваат!“

- **„Палавев, пиев пеев/Зборој сеев ветрој жнеев/најбогатник божем некој/цел се раздадов на веков“** (Тодоровски, 1990:272) Стиховите од Вашата „Епитаф“. Сте ја напишале уште во 1984-та. Зошто толку рано? Па и Кирил Пејчиновиќ тоа го стори само 10 години пред смртта! Сега сме 2011-та.

- Песната е составен дел од стихозборката „Снеубавен ден“ (Тодоровски, 1974). Во неа е поместена родокрајна, сентиментална, љубовна лирика. Па нека биде во неа и оваа „Епитаф“, си реков. Општиот тон на книгата беше таков, не визионерски.

- **Професоре, голем поету, свесен ли сте дека не се умира лесно? Барем не Гане Тодоровски?**

- Одамна го завештив мојот поетски долг- „**КОН ВЕЧНОСТА ПРЕКУ ЧОВЕЧНОСТА!**“ (Тодоровски, 1990:161) Веројатно ќе умрам кога тој ќе се прекрши!!!

Овде е крајот на интервјуто со Гане Тодоровски. Новинарката му се заблагодарува на поетот, се

поздравуваат и тој, поетот, достоинствено, со својот спокоен чекор го напушта местото на разговорот.

4. Коментар

Сакам да верувам дека поезијата е податна за третман во мас-медиумите. Заправо, сигурна сум дека тоа е можно. И веќе никој нема да смее да ми рече дека време за поезија е само третата третина од месец август. Време за поезија е секогаш.

Медиумските податоци по однос на поезијата, барем во нашата македонска средина имаат главно информативен карактер. Поетски текстови, надвор од интегрални стихозбирки можат да се сретнат уште во списанијата за деца од предучилишна и раноучилишна возраст.

Дури и државната политика во оваа смисла е афирмативна, зашто Министерството за култура еднаш годишно, на конкурс доделува субвенции, меѓу другото и за печатење поезија.

Причините за феноменот на отсуството на поезијата од мас-медиумите можат да бидат вакви или онакви, но не и ненадминливи. Дека поезијата може да има соодветен третман, барем во пишуван медиум и тоа така што да биде читлива не е доказ само опусот на Гане Тодоровски. Секој поет е вреден да биде читан. Зашто имено, иако поезијата ја има субјективноста како доминантен белег, нејзина исконска цел е да ѝ се приопшти на масата, заради естетска сатисфакција. Човекот тоа го заслужува. Само треба да се изнајде начин за тоа да се случи! Тоа е потребно...

(Текстот е презентиран на Меѓународниот научен симпозиум „Поезијата и мас-медиумите“, на 49-те

Струшки вечери на поезијата, 20-ти август, 2010 година)

Abstract

This article represents an interview-mystification with the poet Gane Todorovski. A supposed dialogue between the journalist Ivana Tasev and the last of the greats in Macedonian culture moves through the media-poetic highway: the beginning of poetic activity, the extraordinary contribution of Todorovski in the world of neologismes, the urban corpus in his poetry, the image of woman and poetic treatment of women, Macedonian issues, and finally poetic debt of the great poet and a respected professor: "Toward eternity by humanity". Tendency of this paper is to indicate the suitability of Poetry to be represented by mass-media, a phenomenon that for longer period of time is absent from our cultural and media reality.

Keywords: poetry, interview, mass media.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Тодоровски Г. 1990. Поезија. Скопје: Наша книга
2. <http://www.google.com/search?q=intervju>

ЗА ФЕНОМЕНОТ НА „ТВРДОГЛАВОСТА“

(„Македонизмите“ во романот „Тврдоглави“ од
Славко Јаневски)

Апстракт

Оваа статија го третира феноменот на „тврдоглавоста“ во романот „Тврдоглави“ од Славко Јаневски, преку контекстуална анализа на два ентитета: т.н. „тврдоглавост“ и т.н. „македонизми“.

Целта е да се потврди уште еднаш познатиот став во нашата критеристика дека „тврдоглавоста“ е друго име за македонското национално самочувство и да се покаже дека, и наспроти перцепцијата на Европа и Западот за нашата и балканска „другост“, ние сме подеднакво достоини „граѓани на светот“. Текстот настојува, макар и имплицитно, да го истакне македонскиот и балкански потенцијал да се подведе под категоријата „флуидност на идентитетот“.

Клучни зборови: „тврдоглав“, „тврдоглавост“, „македонизми“, идентитет, „истост“, „другост“, „флуидност“.

1. Пристап

„И пред сто години сум се мачел вака. И пред илјада. Сум бил, ме немало. Овде сум, утре пак ќе ме нема“ (Јаневски, 1976: 44). Ја ползувам оваа реплика на видовитиот Дмитар-Пејко, лик-страдалник од романот „Тврдоглави“ на Славко Јаневски како почетна точка на текстот во кој сакам да покажам (и не мора да докажам), врз примерот на еден од можеби „најмакедонските“ романи во историјата на

современата македонска литература дека нашата, македонска „другост“ (=поинаквост) по однос на „другите“ од стариот континент нè доближува до нив, во најмала рака заради човековото исконско право-да се биде „граѓанин на светот“.

Провокацијата за овој потфат лежи колку во недоволната опитност по однос на оваа проблематика, што и не го сметам за хендикеп, толку и во трајниот афинитет, заедно со историјата на литературата и јазикот да се познава и да се „копа“ по тајните и енигмите на националната ни историја. И сето тоа, „изживеано“ низ досегашното 13-годишното предавачко искуство.

Во таа смисла, во романот „Тврдоглави“ од Славко Јаневски изолирам два крупни ентитета: едниот го нарекувам феномен на „тврдоглавоста“, а на другиот му давам множинско именување, едноставно како-„македонизми“. Првиот, што се сретнува во 32 примерока, се однесува на кратките пасажи, во чиј контекст експлицитно или со синоним се упатува на „тврдоглавите“, односно пркосни патувачи во карванот од Кукулино до Лесново и назад. Вториот пак, кој егзистира низ 44 примероци, ја става на показ македонската состојба во годината 1835-та, најчесто имплицитно претставувајќи ги економските, социјалните и политичко-безбедносните прилики на овој балкански простор, кој во тоа време е географски и административен дел од Европска Турција.

2. За „тврдоглавоста“

Зборот тврдоглав е граматичка придавка, а тврдоглавост е апстрактна именка, изведена од

придавка. Првиот означува признак за лице, и тоа таков што претставува негово внатрешно својство (=описна придавка). Вториот пак, се однесува на лице што ја „носи“ таквата апстрактна квалификација како белег што го одликува и разликува од другите што се поинакви.

Слободното, искуствено толкување на поимот, односно поимите тврдоглав/тврдоглавост подразбира личност што е бескомпромисно доследна на своите ставови во процесот на остварување на целта. Пошироката семантичка заднина на терминот не мора да имплицира исклучиво негативна или нихилистичка конотација, зашто постои можност тврдоглавоста да се сфати, т.е. интерпретира и како своевидна упорност, истрајност, издржливост и, во крајна линија дури и трпеливост. Без разлика што упорноста, истрајноста и трпеливоста можат да подразбираат и бавност или одолжување на процесот во постигнувањето на целта.

Етимолошки, зборот тврдоглав/тврдоглавост го доведувам во врска со терминот тврдина, што пак, како симбол, во колективното искуство на народите од светот се однесува на „(...) внатрешно засолниште на човекот, пештера на срцето, место за привилигирана комуникација меѓу душата и Божеството или Апсолутното“. (Шевалие/Гербран, 2005:1007). Во таа смисла, највоопштено зборувајќи, нашите „тврдоглави“ кукуличани, во својот величествен поход за „вода и леб“ веројатно трагаат и по спокојството, колективно и индивидуално, а кое беспоговорно го заслужуваат.

Еволуцијата на „тврдоглавоста“ на „тврдоглавите“ се движи низ наративната магистрала, чија стартна точка е нејзината генеза: таа има

егзистенцијални, економски корени-правото на леб да се извојува достоинствено, на свои плеќи и во свои воденици. Оттука, патот на „тврдоглавите“, тоа е доволно елаборирано барем во нашата критеририка, не е ништо друго ами голема метафора на елементарното право на достоинствен живот. Впрочем, кукуличани и не сакаат ништо повеќе од тоа да ја користат водата од реката Давидица што минува низ нивното село. Нивното настојување во сопствената „тврдоглавост“ одлично кореспондира со општата симболика на водата, која се сведува на три доминантни теми: „(...) извор на животот, средство за прочистување и средиште на обновувањето“ (Chevalier/Gheerbrant, 1983:755). Ова патување финишира со описот на обединетите кукуличани во воденичарската заедница на која ѝ се нудат две алтернативи: „(...) или да ја наведне главата пред зулумот или со тврдоглавост да зачекори кон нови страдања“ (Јаневски, 1976:274).

Меѓу овие две терминални точки се протега патеката на „тврдоглавите“. Таа е кривулеста и, се разбира, тешкопроодна, зашто камен на сопнување им е, ни повеќе ни помалку, туку повторно-нивната „тврдоглавост“!... Еве што го прави драматичен патот на „тврдоглавите“ и какви сè манифестации и трансформации доживува „тврдоглавоста“. Најнапред двајцата Онисифировци: едниот Мечкојад, другиот Проказник и лидер, првиот омразен, вториот омилен на „тврдоглавите“ патувачи до Лесново, и двајцата табиетлии и, секако-исклучително „тврдоглави“. Потоа, трикратниот раскажувач и најмлад патник Лозан Перуника (тој е наратор на три поглавја во романот), „тврдоглав“ во своите зелени пролетни соништа-како

ембрионален копнеж по мирот и достоинството. Па, „женската“ страна на тврдоглавоста, Ганка и Фиданка, првата, нем, верен и бездруго „тврдоглав“ следбеник на колоната на патот за назад, а втората, „тврдоглава“ во својата беспрекорна убавина. И, да ја „разголиме“ уште еднаш нивната наративна улога и семантичка контекстуалност-Ганка, како олицетворение на вековната македонска „немост“ и Фиданка, како потенцијална новост на „другоста“, поточно на другото, идно „поубаво“ македонско време...

„Тврдоглавоста“ на патот на „тврдоглавите“ по воденички камења од Кукулино до Лесново и назад има и своја гносеолошка димензија. Зашто имено, ако појдоа на пат со длабоко вкоренетото сознание дека „не му се мили ниту на Господа“ (Јаневски, 1976:46), по пат им стана јасно дека „тврдоглавоста“ се граничи со бездушност, зашто „суровоста е правдина на обсправените луѓе“ (Јаневски, 1976:136), а се вратија дома со силното уверување дека „(...), тврдоглавоста“ можела да победи здружено и никако поинаку“ (Јаневски, 1976:225).

Ете, такви, „тврдоглави“ биле луѓето „(...) какви што се раѓале под црногорицата“ (Јаневски, 1976:273), а кои најпосле, доаѓале во кукуличанската заедничка воденица да го мелат своето жито.

И, иако се чини чудно, крајот на нарацијата не значи и крај на патувањето на „тврдоглавите“, зашто и симпатичниот прераскажувач на раскажувањето на Лозан Перуника, Доситеј Давидовски, поп или калуѓер, сеедно, беше рекол дека можеби подобро е кукуличани да „зачекорат во нови страдања“. Тоа чекорење може да биде и наше, денешно, современо, а патеката да води и

нека нè води кон стратешката цел-да се биде како „другите“, како оние од Западот, европски и светски, да се биде таков барем пред себе и за себе, да се биде, како што јас љубам да речам, па макар и да повторам, ако треба и нека згрешам-не само „граѓанин“ туку и „човек на светот“...

3. „Македонизмите“

Овој ентитет со збирно име претставува своевиден контекст на „тврдоглавоста“. И ако таа, „тврдоглавоста“ ја имплицира главно „македонштината“, вековна и деветнаесеттовековна (можеби и секогашна, па и денешна), тогаш т.н. „македонизми“ се-македонизми, но и повеќе од тоа: тие ја даваат пошироката „македонска“ слика во годината 1835-тата, но ја „сместуваат“ таа слика и во балкански и европски рамки.

Очигледни се неколку пунктови кои можат да се нотираат како кардинални точки во наративната линија што им дава закрила на „македонизмите“, а кај кои видно е испакната еволутивност, линеарна и логичка и едновременно историски валидна.

Најнапред, повеќекратното констатирање на македонските состојби, главно економски и социјални, со акцент на надвиснатото проклетство, болките и страдањата, веројатно најефектно „собрани“ во фразата: „И се грчи на крвав камен Македонија“ (Јаневски, 1976:11). Следното скалило во оваа природна развојност на „македонизмите“ е мигот, или подобро проблесокот на спонтана храброст, кога „тврдоглавите“ кукуличани ќе ги исколат Турците во куќата на Ганка, непосредно пред пристигнувањето во Лесново. Па

скепсата, сомничавоста на која кукуличани наидуваат во Лесново; потоа, колективната исфрустрираност и слабост, олицетворени во метафората на „ранетата волчица“; па, народното неединство и неговата долговековна подјарменост, имплицирани во метафората на обрачите; одгатнување на тајната за чудовиштето-како немоќ и слабост за отпор; колективниот метафоричен „поглед“ кон иднината; созреаноста за соочување со судбината, и најпосле, обединетоста, во функција на промовирање на новиот, поинаков светоглед, како можност за излез од тешкотиите: имено, тогаш ќе изградат една, заедничка воденица за сите во Кукулино, бидејќи „(...) сето село станувало едно семејство“ (Јаневски, 1976:275).

Во овој обемен, а тука симплифициран корпус од типично македонски ентитети, расфрлени низ безмалку тристотините страници печатен текст на романот „Тврдоглави“ на Славко Јаневски се наидува на три, исклучително провокативни параграфа кои речиси директно го засегаат проблемот на идентитетот.

Едниот, за да го специфицирам, го нарекувам „македонизам во потесна смисла“, а изваден од контекстот, гласи вака: „И никој, ни подоцна, ни многу подоцна, не можел да ја објасни таа слабост да се чувствуваат намалени и фатени во стапица на несигурност“ (курз. Л.К.) (Јаневски, 1976:58). Го истакнувам овој параграф како куриозитетен по однос на дискурсот на Јаневски, зашто тука експлицитно, и наспроти македонистичката настроеност на ова негово четиво и воопшто целата негова литература, се нотира проблем што 40-тина години по објавувањето на овој роман и повеќе од една деценија од неговата смрт

станува податен за коментар-зошто, ако тогаш, некогаш во тој наш македонски 19-ти век и имало причини Македонецот „да се чувствува намален“, во најмала рака заради неслободата и неможноста за лична, национална па дури и егзистенцијална реализација, зошто, зарем денес има зошто да биде така? Нека остане сега за сега, ова прашање без одговор...

Другиот, провокативен параграф во корпусот од „македонизми“ го именувам како „балканизам“. Станува збор за оној момент од нарацијата кога „тврдоглавите“ кукуличани пристигнуваат во Лесново, каде што се неприфатени, односно прифатени со скепса: „Сиот вилает, сиот Балкан, станувал сè повеќе ранета волчица, скучена од сомневање, дури и кон својот род и пород (...) Но, ранетата волчица (...) можела да се пои од Климентовите води“ (Јаневски, 1976:157). Чувството на „македонска намаленост“ овде добива пошироки размери-тоа метастазира на „сиот вилает, на сиот Балкан“... Еве, нека биде точно дека себедоживувањето, самочувството на дребност има реална основа. Но, можело ли тогаш, може ли и денес да се изнајдат сили, во сопствената лична, човечка и национална вредност за да се пренебрегне, за да се неутрализира, за да се искорени овој историски багаж? Како одговор на прашањево се повикувам на една фраза од овој роман на Славко Јаневски: „Нема извори на живот. Животот е извор што се пие себеси“ (Јаневски, 1976:164)

И третиот параграф што го именувам како „европеизам“ претставува своевидна градиција на претходните, а гласи вака: „Срцето на Европа, опиено од музика и во тантели, католичко или православно, ту

рамнодушно за туѓа судбина ту со свои сметки самото да ја држи под узди таа судбина (...) не ќе го запрело ниту за миг броењето на миговите дури и болките на сиот народец од Македонија“ (Јаневски, 1976:230-231). Така било, можеби така е и сега, денес... Како и да е...

Мојот одговор тука се повикува на народната: „Помогни си сам, за да ти помогне и Господ!“

4. „Тврдоглавоста“ и идентитетот

Ми се чини неизбежно едно вакво подзаглавие. Го поедноставувам како Македонците и идентитетот и, се разбира, пак ќе се „потпрам“ на понудениот материјал во романот што е предмет на интерес.

„Тврдоглавите“ и нивната „тврдоглавост“, особено манифестантна низ опишаниот пат во потрага по воденички камења од Кукулино до Лесново и назад, се однесува на, тоа опитниот читател лесно го препознава: циклично повторуваната историја на Македонецот, која добива некаков заокружен облик, еднаш во 1945-тата и уште еднаш во 1991-та година. Тоа би требало да значи дека, штом се „тврдоглави“, значи упорни и истрајни, тие, барем до овие датуми успеале да „извојуваат“ сопствена национална осознаеност. Во студентските денови, кон крајот на 80-тите и почетокот на 90-тите години, нè учеа дека, процесот на македонското национално осознавање не можеше да се случи низ текот на 19-от век (иако неговиот зародиш е токму тогаш), во периодот на т.н. национален романтизам, што го изживеа Европа и најблиските наши јужнословенски соседи, од проста причина што мошне силни беа грчката, бугарската, а нешто подоцна (меѓу двете војни) и српската духовна и

јазична пропаганда. Тоа веќе значи дека се потврдува тезата што ја форсираат современите теории на идентитетот, дека имено, „(...) не е можно да се воспостави идентитет без оној „другиот“, без разликата, без односот „ние“ vs. „тие“, без антагонистички односи“ (Крамарик, 2010:19). Во таа смисла, иако историски (и дијалектички) „доцниме“ по однос на „другите“ (Западна Европа, Словенија, Хрватска, Србија), не можеме да бидеме „поинакви“ и да се закитиме со квалификативот другост“, оти патот, вака или поинаку-сме го изодиле. Некој повеќе, некој помалку...

4.1. Уште нешто за Лозан Перуника

Во една ваква констелација, ни Славко Јаневски не би требало да се третира за анахрон или за таков што само грчевито се „држи“ за македонштината-за да ја докаже и покаже. Сигурно не случајно, на најдоминантниот лик-наратор во романот „Тврдоглави“ му дава име Лозан Перуника. Ќе се обидам да ја разголам симболичката етимологија на името на овој безмалку сеприсутен романескен лик. Во духовната и културната историја на народите на светот, лозата се смета за „месијанско стебло“. „Лозата е пред сè посед, а според тоа претставува осигурување на животот и она што го чини вреден: таа е едно од најдрагоцените човечки добра“ (Chevalier/Gheerbrant, 1983:359). Ако и симболиката на перуниката се сведува на цвет „(...) што има улога да прочистува и заштитува“ (Chevalier/Gheerbrant, 1983:496) и уште ако токму тука се потсетиме дека Перун е врховното словенско божество, тогаш, веројатно не сме далеку од вистината дека улогата на симпатичниот младич Лозан Перуника, кој

на тврдоглавото патување влезе во светот на зрелоста е месијанска. Заправо, неговите „зелени соништа“ во таа пролет, во летото господово 1835-то не само што го навестуваат ами и го осигуруваат она што „тврдоглавите“ ги прави „тврдоглави“-нивната „тврдоглавост“ (читај: македонштината го прави Македонецот Македонец).

4.2. „Истост“ (=неменливост) и другост (=поинаквост) vs. флуидност (=постојана променливост)

Едно прашање остана без одговор. Го разложувам повеќекратно: Зошто „тврдоглавите“ се сродија со чувството на „намаленост“? Зошто идентитетското доживување ги подреди во категоријата „другост“? Зарем треба да бидат поинакви? Мора ли да биде така?

Современите теоретичари на идентитетот се едногласни во ставот, втемелен на општествената практика, дека тој е повеќе флуидна, релативна категорија: „(...) Кога говориме за „идентитетот“, тогаш пред сè треба да бидеме свесни дека не е можно да се говори за постојан идентитет, туку само за негово „постоење“, кое од најразлични причини е подложно на различни трансформации“ (Крамарик, 2010:11). Македонскиот пример во таа смисла е мошне репрезентативен: ако „тврдоглавите“ кукуличани го носат во латентен облик, денешните Македонци се исправени пред предизвикот, да не речам стравот-да се чувствуваат загрозувани од грчкиот национализам, се разбира, манифестантен само во високата политика. Дали притоа се заборава на оваа исклучително важна,

емпириска вистина дека идентитетот не може да остане детерминиран во „истоста“? Дилемата пред која сме исправени е мошне комплексна и згора на тоа контрадикторна: од една страна, треба да се научи дека не може, дека не е историски оправдано да се остане на позицијата „истост“, а од друга, перцепцијата по однос на нас и поширокиот регион на кој му припаѓаме да се диференцира како „другост“, како „европска другост“. Нашите храбри и неизмерно „тврдоглави“ кукуличани низ своето епски „тврдоглаво“ патување успеаја да раскинат со „истоста“, а не ја прифатија „другоста“. Најмалку што направија за себе е што се откинаа од дотогашната животна филозофија-„Да му умре козата на комшијата“ и еволуираа низ светогледот на обединетоста и единственоста.

И уште една дилема... Како да се пренебрегне, како да се неутрализира „другоста“, кога „глобализацијата“ која „носи сè пред себе“, уште повеќе го продлабочува јазот меѓу „нас“ и „нив“, зашто придонесува за губење на „(...) илузијата за национален и економски суверенитет или благосостојба?“ (Крамариќ. 2010:59). Сурова би била стварноста, нашата, македонска, кога сега, во овој миг би биле принудени да се откажеме од нашето, тешко спечалено национално самочувство, особено што уште сме и живи сведоци и учесници на бескомпромисниот процес на транзицијата. Во името на што да го направиме тоа? Еве што во таа смисла направи Славко Јаневски во „Тврдоглави“?

Тој, преку славното патување на „тврдоглавите“ кукуличани со „деветнаесетвековен“ глас јасно го дефинираше чувството на „намаленост“ и

„ништожност“, со други зборови-македонската „другост“. За сметка на тоа пак, своите ликови, при сета примитивност на реквизитите за патување ги стави во позиција на војници кои достоинствено „војуваат“ за правото да се биде „свој на своето“. Ја дефинираше и тенденцијата за неопходност од закрепнување на македонското национално самочувство до таа степен што тоа да стане интегрален дел од нашето национално битие. Сосема доволно од великанот на македонската литература и култура на 20-от век.

(Текстот е презентиран на Меѓународниот научен собир „Македонскиот идентитет: литература, јазик, историја, култура“, 7-8 ноември, Скопје, 2011 год.)

Abstract

This article treats the phenomenon of "stubbornness" in the novel „Tvrdoglavi“ (“The Stubborn Ones”) by Slavko Janevski, through contextual analysis of two entities: the so-called "Stubbornness" and so-called "Macedonisms." The aim is to confirm once again the known position in our literary criticism that "stubbornness" is another name for the Macedonian national self-awareness and to show that, despite the perception of Europe and Western Balkans and for our "otherness", we are equally worthy "citizens of the world." The text tends, albeit implicitly, to emphasize the Macedonian and Balkan potential to undergo certain classification under the category of "fluidity of identity."

Key words: "stubborn," "stubbornness," "macedonisms" identity, "sameness", "otherness", "fluidity".

ЛИТЕРАТУРА:

1. Јаневски, Славко, 1976. Тврдоглави, Скопје, НИК Наша книга;
2. Крамариќ, Златко, 2010. Идентитет, текст, нација, Интерпретации на црнилата на македонската историја, Скопје, Табернакул;
3. Chevalier J./Gheerbrant A., 1983. Riječnik simbola, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske;
4. Шевалие Ж./Гербран А. 2005. Речник на симболите, Скопје, Табернакул.

ЕМА БОВАРИ ИЛИ: ЗА ЛИКОТВОРЕЧКАТА ФУНКЦИЈА НА ДЕТАЉОТ

Апстракт

Оваа статија ја третира проблематиката на детаљот во романот „Госпоѓа Бовари“ од Гистав Флобер. Вниманието е насочено кон литерарната подробност што ја квалификува насловната херојка Ема Бовари.

Третманот на категоријата детаљ, толку типичен за реалистичното писмо и особено за романите на Флобер, покажува разновидност во својата ликотворечка функционалност. Се сретнува како детаљ-рака/раце, кој е најфреквентен и според своето значење стожерен, потоа, детаљот-око/очи, детаљот-лице и детаљот-насмевка.

Целта на трудот, кој нуди „женски“ оптикум по однос на ликот на Ема Бовари е, да се покаже „неморалот“ и „невиноста“ на Ема и, најмногу од сè, нејзината иманентна „женскост“ и „другост“ (=поинаквост). Тоа се прави по таков начин што се упатува на сознанието дека една Ема може „да ја има во секоја жена“ исто колку што и жената, *par excellence*, бездруго ја има, и „живее“ во Ема.

Клучни зборови: детаљ, детаљ-рака/раце, „женска“ природа, „неморал“, „невиност“, „виновност“, „верна на себе“ (=своја).

1. Пристан

Оваа статија претставува обид за „женски“ прочит на ремек-делото на Гистав Флобер „Госпоѓа

Бовари“ (1857), со „женска“ диоптрија и технички поткрепено со третманот на категоријата детаљ, исклучително фреквентен ентитет во ова извонредно реалистично четиво. Во таа смисла, ставам на показ еден типично „женски“ текст: за жената Ема Бовари, книжевно суштество, одамна закитено со квалификативот на висока естетска репутација, која пак, традиционалната критеририка ја детерминираше со проширената синтагма буржујка-блудница, од провинцијална провиниенција.

Интересот на текстов е да се прикаже семантичкиот ефект на детаљот, како моќно средство на литературата на реализмот што извонредно добро партиципира во процесот на портретирањето на ликот, едновременно предизвикувајќи го и неизбежниот т.н. „впечаток на стварност“, (Barthes, 1984:179) Притоа, целта е, да се покаже (и не мора да се докаже) дека битката за т.н. „женски идентитет“, почната во последната деценија на 18-от век, денеска, во 21-от можеби и има некаква поволна завршница.

Ема Бовари е мојот адут. И ќе ја „осудам“ и, се разбира, ќе се обидам да ја „оправдам“, зашто како жена, приврзаник сум на ставот дека една Ема може „да ја има во секоја жена“ исто колку што и жената, *par excellence*, бездруго ја има, и „живее“ во Ема.

2. *Детаљот во „Госпоѓа Бовари“*

Зборот детаљ има француско потекло (од *detail*) и значи дребулија, подробност и составен дел од поголема целина. (Микиновиќ, 1990:157).

Како литерарен ентитет, детаљот е легитимен и најрепрезентативен елемент на описот, можеби затоа

што е најпрепознатлив. Тој е одговорен за предизвикување „референцијална илузија“ (стварносен ефект). Како составка на описот, детаљот е подложен на повторливост во ист или различен описен контекст. Впрочем, тој „(...) не е ништо друго туку основна стратегија (и реторски интерес) на дискурсот наречен опис. Од една семантичка и реторичка гледна точка, описот може да се дефинира како дискурс во кој тема стануваат синегдохите: ориентацијата кон детаљот е синегдотска операција (...) Со самото тоа што се ориентира како дел од целината, таа функционира како еден вид ексклузивна, истакната наративна придавка по однос на целината која ја заменува: таа истакнува едно својство на целината“ (Андоновски, 1997:122).

2.1. Деталите - видови и варијанти

Изолацијата на детаљот во романот „Госпоѓа Бовари“ не е воопшто едноставна работа, особено ако се има предвид неговиот квантитет. Ликот на Ема Бовари го градат неколку впечатливи детали: детаљот-рака/раце, како ексклузивен, детаљот-око/очи, детаљот-лице и детаљот-усни. Се наидува и на бројни „непотребни“ (тоа се оние што предизвикуваат илузија на стварност) и на т.н. „крупни“ портретистички детали. Сите имаат свое основно значење, додека варијантите на одделните детали претставуваат носители на сродно со основното значење, што пак, само придонесуваат за разноликост и богатство на впечатокот. Резултатот е-интензивна и силна стилска импресија, особено по однос на насловната херојка, на што не останува имун дури ни неопитниот и невнимателен читател.

Најброен, најефектен и семантички најполнокрвен е детаљот - рака/раце. Тој е показател на моралот, односно „неморалот“ на Ема Бовари.

Детаљот - око/очи, што се сретнува во низа варијанти-„поглед“, „солзи“, „подзамижување“, „набљудување“, што ќе рече дека не се за занемарување ниту деталите што имаат и предикативен белег, пред сè подразбира израз на емоционалноста на ликот: „Плачеше заради кадифето што го нема, заради среќата што ѝ недостига, заради своите возвишени соништа, заради својата премногу тесна кука“ (Флобер, 1978 : 118). Неретко, детаљот око/очи, кој според својата зачестеност во романот се наоѓа на второ место, веднаш по детаљот - рака има чиста репрезентативна функција и е во прилог на истакнување на убавината на херојката: „црни очи“, „крупни очи“, „убави очи“.

Детаљот - лице пак, се јавува секогаш кога Ема ќе го манифестира, макар и пред самата себе срамот од положбата во која што се нашла. Најчеста е варијантата „поцрвенува“, чија што значенска нијанса понекогаш е и показател на женската природа на херојката, која знае и да се засрами пред некој од своите љубовници: „Нејзиното лице беше како небо кога виорот ќе ги растера облаците“ (Флобер, 1978 : 247)

Детаљот - усни, чија најчеста варијанта е „насмевката“ е „најженскиот“ ентитет во овој роман. Неговата фреквенција по однос на другите, особено по однос на детаљот - рака е најслаба, но затоа пак, токму тој е најсилниот показател на женскоста на Ема: нејзината убавина, задоволството што од време на време ќе го почувствува од љубовта, а понекогаш дури е и одраз на нејзината невиност (не и наивност): „На

усните ѝ заигруваше насмевка штом ќе чуеше дека виолината нежно засвирува“ (Флобер, 1978 : 59).

Внимателната анализа на категоријата детаљ во романот „Госпоѓа Бовари“ на Гистав Флобер покажа стожерна улога на детаљот - рака/раце. Околу него, според својата функционалност и значењето гравитираат другите подробности, кои впрочем се само компатибилни по однос на детаљот – рака/раце.

2.2. Детаљот-рака

Заедно со варијантите: „рамења“, „прсти“, „лакти“, „скрстени раце“ и „ракавици“, квантитативниот биланс од детаљот - рака/раце изнесува вкупно 78 примероци. Куриозитетноста на оваа подробност е повеќекратна. На детаљот-рака/раце се наидува, со ретки исклучоци во првите негови пројави, секогаш кога Ема сака да направи или е во позиција да прави неверство. Притоа, повеќе мислам на неверство од конвенционален тип, по однос на сопругот и статусот што во патријархалната средина го има како мажена жена, отколку на неверство по однос на себе самата и својата женска природа, чиј генерален квалификатив е копнежот по љубов и телесни задоволства.

Доминацијата на детаљот – рака/раце, се чини, се должи најмногу на контрадикторноста на значењето што го имплицира, но и на фактот што тој е показател едновременно и на интимните, душевни и ментални прекршувања на Ема, чие мерило е јавното мислење, патријархалното воспитување и секако, нејзината „женска другост“ (=поинаквост).

Имено, раката како исклучително фреквентен ентитет е израз на судирот внатре во ликот, кој при сè што многу сака да остане доследна на декларативните препораки што ги добивала уште во детството - да биде чесна и религиозна, повеќе се покорува на шепотот на своето внатрешно суштество што ја „гони“ кон задоволување на елементарните љубовни страсти.

Првпат детаљот – рака/раце се споменува преку варијантата „ракавици“: „(...) Со рацете во ракавици, ги отстрануваше острите тревки од својот фустан“ (Флобер, 1978 : 34, 35). Ќе си рече човек ова е случајно и веројатно го покажува стремежот на херојката за почитување на манирите на однесување во високото општество. Но, сепак, по сè изгледа не е така. Особено не, зашто оваа варијанта влегува во обемниот корпус значење за моралот, односно „неморалот“, чиј носител на ниво на текст е детаљот – рака/раце. Склона сум, скриената семантика на оваа подробност да ја протолкувам не толку како „неморал“ или „лажен морал“, туку како „скриен морал“, односно „скриен неморал“.

Потоа: „Во петнаесеттата година од животот Ема цели шест месеци добро ги извалка рацете од прашината на старите библиотеки“ (курз. Л.К.) (Флобер, 1978:45). Кога вниманието ќе се насочи кон подробноста – рака/раце, секаква случајност по однос на неговата појава и значење се отфрла.

Впечаток прави варијантата „лакти“, односно „налактена“, зашто имено, на неа задолжително се наидува во две ситуации: кога на Ема ѝ е здодевно и се наоѓа во контемплативна поза „налактена на прозорецот

меѓу две саксии“ (Флобер, 1978:41) или пак, кога не е во позиција да „биде неверна“.

Конфликтот меѓу патријархалниот морал и искомската потреба да се биде своја, т.е. поинаква е имплициран во варијантата „скрстени раце“, која речиси секогаш е манифестантна во моментите кога Ема Бовари е со своите љубовници, односно кога „прави неверство“: „Прекрстувајќи ги рацете, се загледа во розата на својата влечка и повремено, со слаби движења ги мрдеше ножните прсти во нивната свилена внатрешност“ (Флобер, 1978:246). И современата психоанализа гестот на прекрстување на рацете го толкува како оградување, како блокада на протокот на енергија, како своевидно дистанцирање од средината. (Хеј, 2007:110)

Овој конфликт е очигледен и во индискретните манифестации на кокетната природа на херојката, кога се ползува варијантата „повлекување на раката“. Имено, кога Родолф отворено ќе ѝ се додворува, Ема: „...ќе ја повлече својата рака“ (Флобер, 1978:154).

Раката верно ќе го следи претставувањето на Ема Бовари и тогаш кога таа нема воопшто да се стеснува да ја изрази сопствената наклонетост, веројатно не толку спрема љубовникот колку спрема сопствената потреба „да се засити со љубов“. Во таков случај се „употребуваат“ варијантите „прсти“, односно „преплетени прсти“, „разголена рака“, „раширени раце“: „Тогаш ја зеде неговата рака и тие останаа така со испреплетени прсти“ (Флобер, 1978:325).

И умирањето на Ема и состојбата - Ема на смртниот одар се проследени со обилна продукција на детаљот - рака/раце: „А нејзините јадни раце се влечкаа

по чаршафот со оние толку грди и немоќни движења на човек на умирање, кои како веќе да сакаа да го навлечат мртовечкиот покров“ (курз. Л.К.) (Флобер, 1978:227). Или: „Кога заврши со подготовките за смрт, тој (жупникот, заб. Л.К.) се обиде да ѝ стави в раце осветена свеќа (...) Ема, веќе мошне слаба, не можеше да ги стегне прстите и свеќата, да не беше господинот Бурнизје, ќе паднеше на под“ (Флобер, 1978:228). И конечно, сликата на мртвата Ема, чиј: „(...) два палца ѝ беа свиени спрема дланките“ (Флобер, 1978:343).

3. За Ема. За жената. За женската „другост“

3.1. „Неморалот“ и „невиноста“ на Ема Бовари

Патријархалниот дискурс во кој е позиционирана насловната херојка на Флобер допушта таа да биде „обвинета“ за неморал. Обвинувањето од тој тип би било сосема легитимно за периодот и културата во кои хронолошки е детерминирано дејството во романот (средината на 19-от век, поточно годината 1857-та, кога првпат е публикуван овој роман). Веројатноста дека и денеска, мноштвото култури, барем европските и особено балканската, силно би ја осудиле Ема Бовари, воопшто не е мала.

Општествените науки одамна ја диференцираа културата, како фактор што „(... го затвора општеството во себеси, во својата традиција (...), наспроти цивилизацијата која го отвора кон светот, (...) кон иднината“ (Moren, 1987:58). Во таа смисла, културата, односно традицијата се тие што би ја „жигосале“ неверната жена, зашто тие ги диктираат напишаните правила на „морално однесување“, без притоа да се

води сметка за цивилизациските, хуманите и, ако сакаме исконски привилегии на човекот, односно на жената.

„Женскиот“ оптикум по однос на литературното суштество Ема Бовари ми дава за право да речам дека, таа е можеби неверна спрема сопругот и неморална за селската средина каде што живее, па и за градот и веројатно и за престолнината по кои копнее, сметајќи дека нема да ја ограничуваат нејзината вистинска природа. Сепак, Ема носи помал грев заради ова, заради неверството и неморалот по однос на опкружувањето. Таа е, на крајот на краиштата, верна спрема себе и, во грчевит напор се труди тоа да си го докаже. Уште е и виновна, зашто имено, ако се познаваше себе, а тоа е бездруго така, зашто честопати знае да си го наслушнува своето внатрешно суштество, не ќе мораше да го одбере наивниот и од нараторска позиција глупав Шарл за сопруг или најпосле, не мораше воопшто да се омажи. Зошто требаше да го практикува бракот, кој по дефиниција е вештачка, конвенционална творба, која само формално гарантира или треба да гарантира верност? Ете, во таа смисла Ема ја сметам за виновна. Но, таа, не може да биде виновна затоа што сака да љуби, затоа што сака да води љубов со оној што го љуби или мисли дека го љуби. А и затоа што севкупното нејзино достоинство за осуда, од традициска перспектива прељубничко однесување е во дослук со исконската природа не само на женското туку и на човековото суштество воопшто. Впрочем, не кажувам ништо ново ако се повикам на ставот на антрополозите дека човекот е полигамен и секогаш, особено жената, склон барем кон Платонско „неверство“.

Пјер Телар де Шарден „женскоста“ ја идентификува со љубовта, како голема вселенска сила. Таа претставува „(...) извор на секаков афективен потенцијал и (...) најпосле, енергија која е извонредно способна да се развива, да се збогатува со илјадници сè попродуктивни нијанси (...) Автентичното и чисто женско е, во вистинска смисла на зборот, блескава и непорочна Енергија, носителка на храброст, на идеал, на добрина“ (Шевалие/Гербран, 2005:310). Иако овие квалификации се најмногу иманенција на претпоставено божествено женско суштество, како на пример Исусовата мајка Богородица, не може, а во нив да не се препознаат црти својствени за жената воопшто, па дури и за една Ема Бовари.

3.2. Жената во Ема. Ема во жената.

Ема Бовари, таква каква што Флобер ја создаде е носител на исконскиот женски принцип-да биде олицетворение на љубовта. Заправо, таа е олицетворение на порочната љубов. Ако сме согласни со ставот дека : „(...) идентитетот на одделна личност или заедница се оформува според институционалните или социјалните влијанија на кои таа е изложена (Erikson, 1976: 37), тогаш не сме далеку од вистината дека Ема Бовари, под претпоставка реално да постоеше, најверојатно ќе беше авангардна личност на своето време.

Имено, не можам да се отргнам од впечатокот дека еден брилијантен ум од редот на Гистав Флобер, туку така, токму во средината на 19-от век конструираше лик на неверна жена. Точно е дека бил поттикнат од вистинита случка за која дознал од прилог

во весник. Но, ми се чини веројатно, Флобер, кој сигурно бил запознаен со идеологијата на феминизмот, штотуку стапнат на европско тло и во Франција, ни самиот, иако маж, да не останал имун на неговото влијание. Во најмала рака, потврда за тоа, иако посредна, се наоѓа во концепцијата на ликот на аптекарот, господинот Оме, кој е жесток приврзаник и поддржател на новитетите на своето време.

Еве уште една потврда. Писателката, Олимпе де Гугес, од првата половина на 19-от век, во услови на активно учество на жените во културниот, економскиот и политичкиот живот во Франција во времето на и после Буржуаската револуција, формулирала една Декларација за правата на жената и граѓанката. „Овој документ содржински е тесно поврзан со Декларацијата на човековите и граѓанските права прокламирана во 1789-та година. Револуционерно е консеквентното вклучување на жената во формулирањето на правните членови“.

<http://www.dadalos.org/mzd/frauenrechte/frauenrechte.htm>

Во оваа смисла наоѓам уште повеќе „оправдувања“ за однесувањето на Ема. Не го сметам за случајност ниту фактот што херојката само двапати низ обемената маса на романот експлицитно е анатемисана дека „го руши својот углед“. Таа е повеќе изложена на себеосудување отколку што може да стане збор за осуда од средината. Ема честопати ќе се прекршува во себе кога рака под рака ќе шета со некој од своите љубовници, а за тоа многу малку или воопшто не е загрижен Шарл Бовари или сограѓаните. Како нејзе однапред да ѝ бил простен таквиот „грев“, како премолчано, само нејзе да ѝ било „дозволено“ таквото

однесување, како Ема да заслужува нешто повеќе од другите жени во опкружувањето.

Има и една трагична нијанса во ликот на оваа „жена-блудничка“. И тоа повеќе во нејзиниот интимен конфликт по однос на својата „положба“, а помалку заради заминувањето во смрт со самоубиство. Таа трагика ја имплицираат токму деталите и не само тие. Во оваа смисла се повикувам на еден став на Јулија Кристева, кога вели: „меланхоличната носталгијата како екстремна состојба и посебност ја открива вистинската природа на уметничкото битие“ (Кристева, 2005:124) А Ема е токму тоа и уште исклучителен контемплативен лик.

„Потрагата“ по деталите во романот „Госпоѓа Бовари“ ме натера да обрнам посебно внимание на еден „крупен“ детаљ и уште на еден опис кои мошне добро кореспондираат со тезата за конфликтноста во Ема што ја прави трагична и, уште повеќе од тоа-она што ја прави жена. Не било каква туку „поинаква“ од другите.

„Крупниот“ детаљ за „дождовницата“, сместен во контекстот, гласи вака: „Таа не знаеше дека дождовницата на стреите создаваше езерца тогаш кога олуците беа затнати, така што и она како и таа вода, остануваше на своето безбедно место ако одненадеж не откриеше пукнатина во сидот“ (Флобер, 1978:110). Нека ми биде дозволено да речам дека, само затоа што останала верна на себе, па според тоа и различна од другите, на Ема Бовари треба да ѝ се прости. Да ѝ се прости „гревот“ зашто останала „своја“ и, најпосле, зашто останала жена. И, можеби најмногу заради тоа што барем трошка од таквата жена има во сите жени на светот.

Иста функција и значење има и описот на Руан: „Спуштајќи се во вид на амфитеатар и потонат во магла, тој се ширеше сматно преку мостовите. Понатаму, полето се издигаше еднолично и се составуваше во длабочината со уште нејасната основа на бледото небо. Гледан така, одгоре, пејзажот изгледаше неподвижен како слика; во еден агол се стиснале корабите со фрлена котва, реката се извила во голем лак под зелените ридишта, а долгунестите острови изгледаа во водата како големи неподвижни црни риби. Фабричките оцаи исфрлуваа огромни црни перјаници што се креваа нагоре и се распрснуваа во воздухот“ (Флобер, 1978:276) За тоа по каков начин овој опис ја разоткрива Ема Бовари, Мик Бал ќе рече: „Описот, исто така, ја изразува внатрешната растргнатост на Ема, која макар мачи да се приспособи на својот живот, но која не успева во целост ни самата себеси да се измами“ (Bal, 1989:216) (курз. Л.К.)

4. Коментар

Надвор од анализата на детаљот, а во функција на портретот на Ема Бовари, поточно нејзината иманентна женска природа остана т.н. „непотребен“, „неполезен“ или „инсигнификантен“ детаљ. Неговата улога воопшто, па и овде, по однос на комплетирањето на впечатокот за ликот на херојката, се сведува на подзасилување на реалниот ефект, дека имено, тоа што е кажано можело да биде токму така - како што е кажано, односно раскажано.

Во таа смисла, уверливоста на Флобер дека Ема Бовари „имаше право“ да се однесува така како што беше воспитана и така како што самата мислеше и

чувствуваше бездруго добива на интензитет, иако и натаму останува „засидана“ во дебелиите сидови на патријархалното и традиционалното.

И конечно, си дозволувам да замолам за милост и прошка. За Ема Бовари. За жената и, најмногу за „Ема во секоја жена“... Впрочем, не е грев да се биде „поинаков“. Тоа е единствениот начин да се биде „свој“!..

(Текстот е презентираан на меѓународниот симпозиум „Францускиот јазик, литература и култура во франкофонски контекст, по повод 65 години од Катедрата по француски јазик и книжевност, Скопје, 12-13 декември, 2011 год.)

Abstract

This article treats the problem of detail in the novel "Madame Bovary" by Gustave Flaubert. Attention is directed to the literary detail that qualifies the woman hero Emma Bovary. Treatment of the category *detail*, so typical of realistic writing and especially the novels of Flaubert, shows diversity in their character-creative functionality. It is found as detail-hand/hands, which is most frequent and therefore, by its meaning, fundamental, further as detail-eye/eyes, detail-face and detail-smile. The aim of the paper, which offers a "female" point of view regarding the character of Emma Bovary, is to show the "immoral" and "innocent" Emma, and most of all, her immanent "femininity" and "otherness" (= distinctness, being different). This is done in such a way that leads to the conclusion that Emma "lives in every woman" just as every

woman, par excellence, undoubtedly is present, and "lives" in Emma.

Keywords: detail, detail-hand/hands, "female" nature, "immorality," "innocence," "guilt," "true self" (= own).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андоновски, Венко. 1997. *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, Скопје, Детска радост;

2. Bal, Mieke. 1989. *Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa), Uvod u narotologii*, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Osijek, Izdavački centar Revija, str. 199-221;

3. Barthes, Roland. 1984. *L'effet de reel*, Le bruissement da la langue, Paris, aux Editions du Seuil, p. 179-187;

4. Британика Енциклопедиски Речник, Книга 10. 2006. Скопје, Топер, МПМ;

5. Вангелов, Атанас. 1996. *Теорија на прозата*, избор на текстовите, превод и предговор, проф. д-р Атанас Вангелов, Скопје, Детска радост;

6. Веземан, Дорете, редакција: Рагнар Милер: *Декларација на правата на жената и граѓанката*,

<http://www.dadalos.org/mzd/frauenrechte/frauenrechte.htm>

7. Иригаре, Лис. 2002. *Спекулум на другата жена*, превод од француски јазик Елисавета Поповска, Ирена Павловска и Деспина Ангеловска, Скопје, Евро-Балкан Пресс;

8. Erikson, Erik. 1976. *Omladina, kriza, identifikacija*, Titograd, Pobjeda;

9. Караниколова, Луси. 2011. *Описот во прозата*, Скопје, авторско издание;
10. Кристева, Јулија. 2005. *Токати и фуги за другоста*, Скопје, Темплум;
11. *Мала енциклопедија просвета* 3. 1978. Београд, Просвета;
12. Микуновиќ, Љубо. 1990. *Современ лексикон на странски зборови и изрази*, Скопје, Наша книга;
13. Moren, Edgar. 1989. *Kako misliti Evropi*, Srajevo, Svetlost;
14. Мухиќ, Ферид. 1988. *Мотивација и медитација*, Скопје, Наша книга;
15. Тодоров, Цветан. 1991. *Поетика*, Превод од француски и предговор Атанас Вангелов, Скопје, Наша книга;
16. Флобер, Гистав. 1978. *Госпоѓа Бовари*, Београд, Народна књига;
17. Хеј, Лујза. Л. 2007. *Моќта е во вас*, Скопје, Феникс.

МЕТАФОРАТА „ЗЕМЈА“ ВО „ДНЕВНИК ПО МНОГУ ГОДИНИ“

Апстракт

Оваа статија ја третира метафората „земја“ во книгата со „кратки прозни скици“ - „Дневник по многу години“ од Блаже Конески.

Станува збор за „автономен“ тип метафора, која само делумно се подведува на елементарните теориски и теоретски определби. Метафората „земја“ на Блаже Конески е метафора-тријада или „протолкувана“ метафора. Загатната во насловот, таа еднаш се „расчленува“ на македонски (= „татковинска“ метафора) и уште еднаш по универзален принцип.

Пристапот по однос на метафората земја е семантички и стилистички, така што се настојува да се покаже дека Конески долго и мошне добро го правеше она што ние најчесто го правиме и/или се обидуваме да го правиме во нашата македонска денешница: неизмерно ја љубеше „земјата македонска“ и беше одамна „идентитетски“ освестен.

Клучни зборови: метафора-земја, „татковинска“ метафора, „протолкувана“ метафора, национален идентитет, културен идентитет.

1. Пристап

Метафората „земја“ во знаменитата книга со куси споменични белешки „Дневник по многу

години⁸⁶ на Блаже Конески всушност и не е „метафора“. Заправо, таа не е тоа во класичната теориска и теоретска смисла и особено не за чувствителниот и опитен македонскиот читател кој уште во раните училишни години „се сретнува“ со големиот поет. Зашто имено, македонското дете од мали нозе „се навикнува“ да ја „чита“ метафората, макар на „црвеното“ и „црното“ во „Везилка“ (што, да си признаеме, воопшто не е лесно!) и уште на транспонираниите звуци и движења во зборови и стихови на традиционалното наше оро „Тешкото“. И, не му е тешко да ги изучи наизуст и да ги рецитира овие стихови торжествено, заборавајќи на типичниот детски срам, барем само пред домашните.

Оттука, смела сум да речам: метафорите со кои „се соочуваме“ во „записките“ на Конески во ДПГ не се „тешки“ метафори! Не ни можат да бидат тоа, зашто линеарниот прозен исказ на кој му припаѓаат дотолку ги поедноставил што, ни преостанува, освен сладоста на читањето, уште и константната вчудоневиденост од едноставноста и едновременно нејзината семантичка длабочина.

Прашањето за едноставноста на поетиката на Конески одамна почна да циркулира во македонската критеририка и, веќе може да се рече дека е апсолвирано.⁸⁷ Таа, едноставноста, остана непро-

⁸⁶Блаже Конески: *Дневник по многу години*, во книгата: *Проза, Култура*, Скопје, 1990 година, стр. 133-313. Во натамошниот текст ДПГ од БК.

⁸⁷Види: Атанас Вангелов: *Поетскиот исказ на Блаже Конески*, во книгата: *Исказот и стварноста, Детска радост*, Скопје, стр. 20-57.

менлива квалификација по однос на севкупното творештво на великанот на македонската култура на XX-от век, при сè што, секогаш, одново и одново возбудува.

Во контекстот на едноставниот дискурс на Конески во ДПГ ја изолирам метафората „земја“, во сè на сè три записи, каде што таа е исклучително фреквентна: „Бавча“, „Бостан“ и „Хождение по земјата македонска“. Мојот пристап е главно семантички и стилистички и без претензии за темелност. Само сакам да покажам (и не мора да докажам) дека Конески долго и мошне добро го правеше она што ние најчесто го правиме и/или се обидуваме да го правиме во нашата македонска денешница: неизмерно ја љубеше „земјата македонска“ и беше одамна „идентитетски“ освестен. Тоа и литерарно го засведочи. Многупати...

2. Приказ

2.1. За дискурсот на Конески

Белешките од својот ДПГ, БК ги нарекува „кратки прозни скици“. Колку и скромно, да се обидува да се дистанцира од „евентуалниот“ творечки придонес во овие записи, сепак, и самиот знае дека тие: „(...) водат кон едно литературно, дури често и лирски обоено, прикажување на забележаното и доживеаното во човечката секидневица“⁸⁸. Сакал да остави спомени, а тоа што го напишал не сака да го нарече така. Вели: „Јас никогаш не сум водел дневник (...) Сепак, си реков дека отворената форма на дневникот дава можност да се

⁸⁸ Блаже Конески: *Дневник по многу години*, op.cit. 134

запише денеска нешто што станало, како хрониката да се води без оглед на дневниот тек на настаните“.⁸⁹ Не го направил ова зашто се сомневал дека ќе ги лиши записите од стилски ефект, ами само едноставно (повторно едноставно), за да ги „извади“ од себе впечатокот и сеќавањето на нешто што поминало. Впрочем, привршувајќи го Предговорот кон оваа своја книга, БК ќе рече дека во основата на овие записи лежи: „(...) некаква импресија, некаков лирски подем, некакво размислување, некаква случка“.⁹⁰

Ги именувам записите од ДПГ како цртички. Затоа што многу ми наликуваат на кратката проза на Чехов. Не според реперкусиите на раниот капитализам на 19-от век врз секојдневието на „малиот“ човек и не заради тегобноста што е доминанта во цртичките на големиот руски писател, зашто нив овде ги нема. Чеховскиот дух во записите на Конески го наоѓам во ординарните преокупации и дилеми на „запишувачот“, кои го носат неприкосновениот, редок квалификатив-со малку да се каже многу. И навистина, тој се занимава со нешто толку едноставно, вообичаено, како „бавча“ или „бостан“, за со нив и преку нив да нè доближи до нашиот сопствен, личен свет, светот на нашето колективно минато и нашата стварност. Традиционални и национални, се разбира, македонски. И, заедно со тоа, да најде начин, посреден, или вметнат како процеп меѓу редови, или воопшто не вметнат, а сепак присутен, да нè поучи како да се сака „земјата македонска“ и конечно, како да се сака „земјата“, воопшто. Тоа Конески го прави не во дидактички манир. Го прави

⁸⁹ Ibidem, стр. 133.

⁹⁰ Ibidem, стр. 133

така што, лесно и, секако, многу едноставно, „импутира“ во ткивото на текстот една латентна болка и уште една голема љубов: татковинска, човечка и космополитска. Моќноста на дискурсот во цртичките во ДПГ доаѓа и оттаму што: „Основната карактеристика на јазикот во прозата и поезијата на Конески е длабокиот национален карактер. Тој се искажува во афирмацијата на јазичките средства кои значат природен продолжеток на традицијата“.⁹¹

Замислени како белешки во дневник, цртичките на Конески се куси раскази, *par excellence*. Секој еден располага со класична композиција. Почнува со спонтано кажување, кое безмалку што не се претвора во непринуден дијалог со читателот, или мирно обраќање така што на човека ќе му се пристори дека токму нему му се обраќа, како божем да го познава цел живот. „Телото на текстот“ ја содржи приказната за настанот или впечатокот и има своја „линија на развој“. Таа пак, ги носи сите потреби белези на издржан наративен текст, така што дозволува да биде подложен и на специјалистички третман во таа смисла. Има „откриен наратор“ (=overt narrator), кој за волја на вистината не е никој друг ами авторот, кој и нема намера да се прикрие; располага и со ликови, макар тие биле и билки од двор или плодна леднина; не отсутствува ниту дескриптивната компонента, што честопати знае да биде занемарена во кусата проза. Конески завршува со имплицитна поента, чија содржина е најчесто негово

⁹¹ Види: Ружа Пановска: *Јазикот во прозата и поезијата на Блаже Конески*, Предавања на VIII семинар за македонски јазик, литература и култура, *Универзитет Кирил и Методиј*, Скопје, 1975, стр. 11

емпириски втемелено размислување, кое потоа умее да се „разграни“ во повеќе правци. Во тоа „разгранување“ се обидувам да прочитам-веќе „протолкувана“ метафора.

2.1. Малку за метафората

При сè што прашањето за метафората е доволно и доволно долго елаборирано во теоријата на стихот и прозата, потсетувам на неколку „дефиниции“ што ќе претставуваат своевиден урнек за овој модел на анализа.

Најнапред Аристотеловата, дека „(...) метафората е пренесување од една именка на друга или од родот на вид или од видот на род или по аналогија“⁹², во која современата поетика ја препознава т.н. „теорија на трансфер“ (или „теорија на супституција“) во „од-на“ и уште т.н. „теза на аналогија“⁹³.

Според Георги Сталев, таа „(...) подразбира задолжително присуство на два поима што се споредуваат и споредбата е нејзиниот основен принцип“. Но, вели натаму тој, „(...) метафората не се ограничува само на тој спој (споредбата, заб.ЛК), туку се проширува како слика што заменува друга слика“⁹⁴.

Современата „теорија на отстапката“, својот легитимитет го потврдува во семантички „густата“

⁹² Аристотел: *За поетиката*, Превод од старогрчки, предговор на авторот и коректура Михаил Д. Петрушевски, *Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, Мисла*, 1979, Скопје, 1457b 5.

⁹³ Види: Кристина Николовска: *Глаголска метафора*, *Зојдер*, Скопје, 2004 год., особено стр. 86 и 87.

⁹⁴ Види: Георги Сталев: *Македонскиот верс*, *Македонска книга*, Скопје, 1970 година, особено стр. 97 и 110

констатација на Аристотел дека имено „метафората треба да се „бара“ и во необичното наспрема обичното“⁹⁵: „Возвишен и ослободен од вулгарност е оној (стил) што се служи со необични изрази; необични изрази ги викам глосата (провинцијализмот), метафората, продолжениот збор и сè што не е обично“⁹⁶. Ова всушност значи, како што луцидно подвлекува Кристина Николовска дека: „Немаме семантичка видливост „на прв поглед“, туку „со загледување“⁹⁷.

Метафората „земја“ на Конески е повеќе метафора „на прв поглед“ а помалку метафора - „со-загледување“. Еве зошто и еве како...

2.2. За метафората „земја“

Пристапот по однос на метафората „земја“ во ДПГ на БК не дозволува таа до крај да се „покори“ на ниту една од овие, безмалку елементарни определби. Таа има речиси „автономен“ метафорички идентитет и сопствен начин на функционирање. Метафората „земја“ е „метафора-тријада“ или трикратно прекршена (=протоолкувана) метафора.

Како таква, таа делумно се „покорува“ на „тезата на аналогичјата“ и на „старата“ дефиниција за „присуство на два поима што се споредуваат“, односно на „слика што заменува друга слика“. Исто така делумно.

⁹⁵ Кристина Николовска: *Глаголска метафора*, op.cit. str. 87.

⁹⁶ Аристотел, *За поетиката*, op. cit. 1458 а 20.

⁹⁷ Кристина Николовска: *Глаголска метафора*, op.cit. стр. 87.

Имено, метафората земја во трите апострофирани цртички од ДПГ: „Бавча“⁹⁸, „Бостан“⁹⁹ и „Хождение по земјата македонска“¹⁰⁰ е таква што е загатната (=метафора „со загледување“) само во заглавието (=прва составка на тријадата). Дотука, може да се смета на метафора во „школска“ смисла на зборот. Натаму, низ текстот се судруваме со „очекувано неочекувана“ аналогича со татковински белег (=втора составка на тријадата), за најпосле да се најде на универзализирани асоцијации (=трета составка на тријадата) кои се колку македонски, толку и човечки и општи. Токму така се однесува овој ентитет...*

Во специфичната „ботаничка“ атмосфера на цртичката „Бавча“, метафората „земја“ постои во насловот, за потоа да се мултиплицира низ: магарешкиот трн, англиската трева, пирејот, црвената

⁹⁸ Блаже Конески: *Бавча*, во *Дневник по многу години*, op.cit. стр. 162, 163

⁹⁹ Блаже Конески: *Бостан*, во *Дневник по многу години*, op.cit. стр. 176-178

¹⁰⁰ Блаже Конески: *Хождение по земјата македонска*, во *Дневник по многу години*, op.cit. стр. 218-221. Во натамошниот текст, бројот во загради ќе го означува бројот на страницата, од каде што е преземен цитатот, во секоја од трите цртички, поодделно.

* Сличен е ставот и на Атанас Вангелов кога, зборувајќи за „изразитиот степен на посебност“ на исказот на Блаже Конески, меѓу другото, заклучува: „Исказот на БК е привидно транспарентен. Транспарентноста се огледа во употребата на зборовите во нивното речничко значење. Раширената метафора сведочи дека тие на едно ниво го држат (насловот), а на друго го губат (текстот). Отаде, едноставноста на исказот на БК ја одредуваме како откривање на непознатото за познатото“. Види: Атанас Вангелов: *Поетскиот исказ на Блаже Конески*, во книгата: *Исказот и стварноста*, op.cit., особено стр. 55.

детелина, млечката, дивиот штавеј, слезот и ѓупските печурки. Терминот бавча, алијас метафората „земја“ се споменува четирипати и уште еднаш преку синонимот-двор. Сите „варијанти“ на метафората „земја“ имаат исто значење, што на ова „ниво“ (прво од тријадата) можеме само да го насетиме, а натаму пак, самиот автор ќе го „протолкува“. Исклучок прави англиската трева, чија семантичка видливост бара-задлабочување, што го открива туѓинскиот елемент на домашна почва, кого, нешто подолу во записката, Конески ќе го „истретира“ како неможност, тој и таков „туѓински елемент“ да пушти корења меѓу домородните „жители“ на бавчата. „Најагресивниот“ од нив, пирејот, ќе биде до толку упорен што со својата „лакомост“ не само што ќе се рашири низ бавчата туку и целосно ќе ја истисне „туѓинската“ англиска трева. А упорноста и неуништливоста на пирејот не е еднаш и не е првпат, по принципот-аналогија, да се сооднесуваат со народот македонски.** Нема дилема дека Конески мислел на народот свој кога опишувал како билките се „однесуваат“ во неговата бавча. Во оваа смисла, добиваме уште едно, “интерно” расчленување на метафората „земја“. Таа тука има два претставника: пирејот, кој според принципот сличност се врзува за домашното и англиската трева, која по истиот принцип се однесува на туѓинското.

Повторно спонтано и повторно едноставно, Конески ги „задоволува“ барањата на метафората.

Третото ниво на тријадата, кое, според овој параметар на анализа треба да носи поента преку која

** Се мисли на романот *Пиреј* од Петре М. Андреевски.

метафората „земја“ престанува да биде само македонска и станува земја-универзализирана како поим, во оваа цртичка таа постигнува „само“ една суптилна регионализација-станува земја балканска! Зашто имено, ако лакомиот пиреј ја „изел“ англиската трева, за сметка на тоа останала само „личната балканска ледина“ (163).

Откако ќе ја „најави“ во насловот „Бостан“, метафората „земја“ веднаш ќе добие експлицитно аналитичко толкување: „Една ноќ сум спиел во таква бостанска колиба. Приквечер има еден миг, кога земјата, притисната и пригушена дотогаш, како да здивнува со полни гради и тој здив го донесува првото вечерно ветре над полето (...) Се дипли јасно чудниот вез на ластунките, како да е нивчето послано со килим, и ти се чини дека ја гледш секоја одделна диња и лубеница, во овој бостан (...)“ (176, 177)

Во оваа веќе протолкувана слика на плодната земја татковинска, која по екстензивен начин го „заменува“ заглавието, односно неговата метафора, присутна е и една аналогија на аналогијата, која, повторно дозволува „едноставно“ да биде прочитана, како „очекуваното неочекувано“. Всушност, „македонското“ се „чита“ од „лубеницата и дињата“ а помалку од земјата, која со помош на механизмот „со загледување“ треба да го донесе впечатокот за плодноста.

Имено, во културното наследство на народите во светот, земјата е „симболичка спротивставеност на небото (...) Таа држи, а небото покрива. Сите суштества се раѓаат од неа, таа е жена и мајка (...) Земјата е универзална супстанија (...) *materia prima* (...) Насекаде земјата се смета за матка (...) Таа ја симболизира

мајчинската функција. Tellus Mater. Таа дава и зема живот“.¹⁰¹

Метафориката на родната земја, уште на „второто ниво од тријадата“ почнува да се „збогатува“ со речиси „очекувано неочекуваната“, втора слика на мајчинската функција, односно плодноста. Ова веќе значи дека таа „слика“, или „аналогија на аналогијата“ почнала да се универзализира и се осмелува да го премости „граничниот“ праг меѓу националното и општото во тријадата.

Записот финишира во еден Антејски манир: „Побогати и посамосвесни, но сè подалечни од земјата и од нејзината свежина, ние можеби сме се одлучиле да ги секаваме чистите струи на животот, за да го следиме нивниот целисходен тек. Затоа сега срцето ми се збира од горчина“ (178). И, за да не биде сепак толку „едноставно“ како што впрочем е, склона сум во оваа „мемоарско-поетична“ констатација да го „прочитам“ идентитетското доживување на авторот со Русоовски (и бездруго метафоричен) призив: „Назад кон земјата, кон мајката, кон родилката и хранителката-кон изворот на животот!“

Кусиот и луциден запис „Хождение по земјата македонска“, колку што располага со изобилство од впечатоци и размисли исто толку во него се „раздиплува“ и еден некогашен настан-патешествието на Тодор Павлов - Тошка и Борис Саздов - Максим по „земјата македонска“. Смислата и целта на тој настан, ја „донесува“ метафората по аналитички начин, без „загледување“. Тоа би требало да значи дека се

¹⁰¹ Жан Шевалие, Ален Гербран: *Речник на симболите, Табернакул*, Скопје, 2005 година, стр. 341, 342

„прекршени“ сите правила на градење метафора. Сепак, не е така...

БК веднаш го оправдува присуството на архаизмот „хождение“, сакајќи „(...) да му придаде извесна торжественост на своето кажување“ (218) Тој е, во овој случај метафора. Метафора-патување по татковината. И веќе се влегува во вообичаениот, „едноставен“ дискурс со татковинска „проблематика“, изложена на шармантен начин.

„Чудесна е нашата татковина! Таа е мала, дури многу малечка! Штета! Ама ајде обиди се да ја изодиш пеш!“ (218) Оние што тоа ќе го сторат ќе ги направат горди своите другари, зашто имено: „Се наоѓаат меѓу нас такви што ни го покажуваат патот“ (219)

Традиционалното и националното, колективното минато и актуелната стварност се толку моќно присутни во епилогичниот и афористичен заклучок што повторно и повторно, зад превезот на тивката болка и безграничната љубов, ја „носат“ универзалната порака во завршната синтагма: „Тоа беше повикот на родната земја (...) Длабоко сунеше во нас тој зов на родната почва во самиот наш крвоток, како нашите души да можат да расцутат само во допир со неа“ (221).

Ете, таква е метафората „земја“ во ДПГ од БК. Толку автономна што се однесува на себесвојствен начин од кој речиси и не отстапува: загатната во насловот, таа еднаш се расчленува по „македонски“ и уште еднаш по општ, универзален принцип.

2.3. За „земјата“ и идентитетот

Не само што е актуелно туку просто е неминовно и природно метафората „земја“ да се доведе во врска

колективното национално самочувство. Особено кога човек се „дрзнува“ да го „толкува“ Блаже Конески и неговиот „татковински дискурс“.

Древниот обичај на примитивните племиња „(...) да се јаде земја (зашто) таа е симбол на идентификување“¹⁰² со нив, со народот, ми дозволува, барем да се обидам „татковинската“ метафора на Конески да ја поврзам со категоријата „национален идентитет“.

Ентони Смит ги набројува следниве својства на националниот идентитет:

„а) Историска територија/татковина: т.е. сфаќање според кое нациите се територијално омеѓени идентитети кои имаат потреба од сопствена татковина;

б) Исти митови и историски сеќавања;

в) Иста масовна и јавна култура, бидејќи припадниците на нациите делат иста масовна култура и исти митови и сеќавања;

г) Исти законски права и должности на сите припадници на нацијата во рамките на ист правен систем“¹⁰³.

Поимот национален идентитет, кој во современите теории на идентитетот (барем оние што се развиваат од 60-тите години на 20-от век па до денеска) е втемелен на начелата на личниот, историскиот и културниот/културален идентитет е колективна категорија.* Како општествена и социјална појава, тој е

¹⁰² Ibidem, стр. 343

¹⁰³ Anthony Smith: *Nacionalni identitet, Biblioteka XX vek*, Beograd, 1998 god., стр. 67

* Ако имено, „(...) личниот идентитет претпоставува однос на единката спрема другите единки, т.е. однос спрема

резултат на/произлегува од т.н. културен идентитет. „Културниот идентитет пак, не е само колективен феномен. Секавањето на историската стварност на единката, на луѓето кои битно влијаеле на неговиот живот и емоционалната енергија која ја вложил во нив и ја примил од нив, одделните феномени што припаѓаат на различни културни системи ја обликуваат индивидуалната самосвест со спротивставување на критериумите на колективот или културната самосвест на некоја друга единка. Индивидуалниот културен идентитет нè чини нас неповторливи и единствени единки“¹⁰⁴.

Природата на дискурсот на Блаже Конески воопшто и особено во ДПГ, во чиј контекст егзистира „автономната“ татковинска метафора (секогаш во второто ниво на тријадата), располага во својот простор

Другиот/Другите“, а историскиот „(...) придонесува за разбирање на групите (народите и нациите) кои се растргнати меѓу повеќе културни припадности“, тогаш културниот „(...) е еден тип колективен идентитет кој претставува самосвест на припадник на една група која историски настанала и се развивала во зависност од критериумот кој тој колектив го воспоставил во односот спрема други општествени групи/колективи“. Т.н. „културален идентитет“ пак, е таков што „(...) некоја заедница го создава на темелот на заедничкото искуство (наследено или стекнато) кое некоја група или заедница заемно го чувствува и преку кое го артикулира својот идентитет по однос на другите луѓе, чие занимање се разликува (обично е спротивно) од нивното. Таквиот културален идентитет се остварува со термини како традиција, систем, вредности, идеи, институционални облици, итн.“ Види: Borjana Prošev-Oliver: *Egzil u makedonskoj književnosti, Zajednica Makedonaca u R. Hrvatskoj*, Zagreb, 2010, str. 49,50,51.

¹⁰⁴ Borjana Prošev-Oliver: *Egzil u makedonskoj književnosti, Zajednica Makedonaca u R. Hrvatskoj*, Zagreb, 2010, str. 51

со „прикриени“ елементи кои можат да го подразбираат културниот, односно националниот идентитет, и тоа до онаа степен што се чини како определбите на овие категории да се изведени од него. Од литературата на Блаже Конески. Во најмала рака, тоа се оние „невидливи“ или реално непостоечки „процепи“ во неговиот исказ, кои даваат до знаење дека, авторот има потреба и се разбира, неприкосновено право да ја изрази и „извади од себе“ љубовта кон „земјата македонска“. Како „откривање на непознатото за познатото“ но и во името на „енергијата што ја вложи и прими од неа“. Зашто беше на својата земја, на својата почва. Таа љубов (и неминовната латентна болка), јасно е тоа, има Антејска димензија, чиј опфат е толку широк што опитниот читател ќе го почувствува и препознае во секој негов испишан ред-стихуван и прозен!

На оваа сознајна линија, земјата и идентитетот, т.е. метафората „земја“ и националниот, односно културниот идентитет - си подаваат рака! Можеби подобро е да се рече: стануваат исто. Едно!...

3. Коментар

Честопати ми се случува да размислувам и спонтано, гласно да ја наметнам дилемата, барем пред студентите: Што ли ќе речеше Блаже Конески за актуелните општествено-политички настани да беше жив денеска? Дали можеби ќе го имаше Соломонското решение за „прашањето за името“? Што ли уште ќе напишеше?

Ниту јас, ниту моите соговорници, а веројатно ниту кој било друг ќе може да го претпостави неговиот конкретен одговор. Но, едно е сигурно: ќе беше тоа

нешто „татковинско“ и „за доброто на народот“. И, исто така сигурно е дека - Грците ќе негодуваа!

Во таков случај редовно се повикувам на неговата капитална порака: „Чувајте си го јазикот зашто тој е единствената наша татковина!“ Зашто впрочем и немам и не знам што друго да речам.

Го завршувам ова излагање со една интимна „вербална“ воздишка: да се чува нашето македонско богатство, нашиот патоказ кон јазикот наш насушен, кон нашиот национален идентитет - Блаже Конески!... Од нејзината „поучителност“ однапред се оградувам. Нека остане тоа на свеста и совеста македонски!...

(Реферат поднесен на Меѓународниот научен симпозиум „Блаже Конески и македонскиот јазик, литература и култура, Скопје, 15-16 декември, 2011 год.)

Abstract

This article treats the metaphor “land” in the book with “short prose sketches” - “A dairy after many years” by Blaze Koneski. It is about "autonomous" type metaphor, which only partially complies with elementary theory and theoretical determinations. Metaphor "land" of Koneski is metaphor-triad or "interpreted" metaphor. Puzzled in the title, once it "splits" after Macedonian (= "Homeland" metaphor) and even once after a universal principle. Approach to metaphor “land” is a semantic and stylistic, so that the intention is to show that Koneski had been doing for a long time quite well what we usually do and / or try to do in our Macedonian nowadays: exceedingly loved "the

Macedonian land "and had been aware of identity a long time ago .

Keywords: metaphor-land, „homeland“ metaphor, „interpreted“ metapho, national identity, cultural identity.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аристотел. 1979. *За поетиката*. Превод од старогрчки, предговор на авторот и коректура Михаил Д. Петрушевски. Скопје. Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист.
2. Вангелов, Атанас. 1995. *Исказот и стварноста*. Скопје. Детска радост.
3. Конески, Блаже. 1990. *Дневник по многу години*. Во книгата: *Проза*. Скопје. Култура. стр. 133-313.
4. Николовска, Кристина. 2004. *Глаголска метафора*. Скопје. Зојдер.
5. Пановска, Ружа. 1975. *Јазикот во прозата и поезијата на Блаже Конески*, Предавања на VIII семинар за македонски јазик, литература и култура. Скопје. Универзитет Кирил и Методиј.
6. Prošev-Oliver, Bořana. 2010. *Egzil u makedonskoj književnosti*. Zagreb. Zajednica Makedonaca u R. Hrvatskoj.
7. Smith, Anthony. 1998. *Nacionalni identitet*. Beograd. Biblioteka XX vek.
8. Сталев, Георги. 1970. *Македонскиот верс*. Скопје. Македонска книга.
9. Chatman, Seymour. 1989. *Story and Discourse*. Ithaca and London. Cornell Univesity Press.
10. Шевалие, Жан, Гербран, Ален. 2005. *Речник на симболите*. Скопје. Табернакул.

ИНДЕКС НА ИМИЊА

А

Андоновски, Венко 70,76,77,78,219

Аристотел 240,241

Б

Bal, Mieke 173

Barthes, Roland 220, 231

Beker, Miroslav 102

Британика, Енциклопедиски речник 95

В

Вангелов, Атанас 20, 105, 108, 109, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 167, 168, 174, 175, 236, 242

Г

Гугес, Олимпе де 229

Е

Erikson, Erik 228

Ж

Žerar, Tenet 15, 38

З

Zamarovsky, Vojtech 85,86

Ј

Јаневски, Славко 133, 136, 138, 141, 142, 206, 208, 209, 210, 211, 212

К

Конески, Блаже 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 236, 237, 238, 242

Кортасар, Хулио 58

Коцевски, Данило 100

Крамарик, Златко 212, 215, 216

Кристева, Јулија 230

М

Мажураниќ, Иван 148, 152, 153, 154, 157, 158

Микуновиќ, Љубо 220

Морен, Едгар 226

Н

Николовска, Кристина 240, 241

Њ

Његош, Петровиќ Петар 166, 169, 170, 171, 172

П

Павиќ, Милорад 80, 81

Пановска, Ружа 239

Прличев, Григор 148, 149, 150, 155, 157, 158

Prošev-Oliver, Borjana 248

Р

Рацин, Кочо 186, 189, 190

С

Smith, Anthony 247

Сталев, Георги 240

Т

Тодоровски, Гане 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 160, 161, 199, 200, 201, 202

У

Урошевиќ, Влада 100, 101

Ф

Флобер, Гистав 222, 223, 224, 225, 226, 230, 231

Х

Хеј, Лујза 225

Ч

Чаловски, Тодор 100

Ш

Шевалие/Гербран 78, 79, 80, 104, 137, 139, 143, 144, 207, 208, 214, 226, 245

ЛУСИ КАРАНИКОЛОВА
НАРАТОСТРУКТУРИ - ЧИТАЊА

Издавач:

ГАЛИКУЛ – Кадињача 2А
МК-1000 Скопје
galikul.publishing@gmail.com

Лектура:

Маја Цветковска

Ликовно обликување:

ИДЕАЛИСТ

Печат:

АЛМА – Скопје

CIP – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека
„Св. Климент Охридски“, Скопје

821.161.3-4 (081.2)
821.163.3.09 (081.2)
82.0 (081.2)

КАРАНИКОЛОВА, Луси

Наратоструктури - читања / Луси Караниколова. – Скопје :
Галикул, 2012. – 256 стр. ; 21 см.

Фусноти кон текстот. Abstracts кон трудовите. – Библиографија кон
трудовете. – Регистар

ISBN 978-608-65215-5-4

а) Македонска книжевност – Нарација – Зборници

б) Наратологија – Зборници

COBISS.MK-ID 91133962

